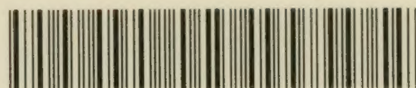


Please
handle this volume



Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Vierter Band.



Leipzig.

Verlag von E. W. Fritzsch.

1872.



Inhaltsverzeichniß.

Oper und Drama.

Zweiter und dritter Theil.

Zweiter Theil.

Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.

Als Lessing in seinem „Laokoon“ sich bemühte, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei aufzusuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunst im Auge, die selbst bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwischen dem plastischen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon's darstellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in seiner „Aeneis“, einem für die Lektüre geschriebenen Epos, von derselben Scene entwirft. Berührt Lessing im Laufe seiner Untersuchung selbst den Sophokles, so hat er dabei wiederum nur den litterarischen Sophokles im Sinne, wie er vor uns steht, oder, wenn er das lebendig aufgeführte tragische Kunstwerk des Dichters selbst in das Auge faßt, stellt er dieß unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei, weil nicht das lebendige tragische Kunstwerk diesen bildenden Künsten gegenüber begrenzt ist, sondern diese zu jenem gehalten, ihrer kümmerlichen Natur nach ihre nothwendigen Schranken finden. Überall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, das in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in

ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus sich erst dieser Kunst höhere künstlerische Lebensmöglichkeit zugeführt hat, sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt.

Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtigstes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren, um sie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem sie den beabsichtigten Gegenstand sich so deutlich und bestimmt wie möglich vorzustellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wenden sich aber alle egoistisch vereinzelten Künste, und namentlich auch die bildende Kunst, die das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung, nur durch den Appell an die Phantasie ermöglichen kann. Alle diese Künste deuten nur an; wirkliche Darstellung wäre ihnen aber nur durch Kundgebung an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen, durch Mittheilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.

Lessing's redliches Bemühen, die Grenzen jener getrennten Kunstarten, die eben nicht mehr unmittelbar darstellen, sondern nur noch schildern konnten, zu bezeichnen, wird nun heut' zu Tage von Denen auf das Geistloseste misverstanden, denen der ungeheure Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst unbegreiflich bleibt. Indem sie immer nur diese einzelnen, an sich für die unmittelbare Darstellung ohnmächtigen, Kunstarten vor Augen

haben, können sie natürlich die Aufgabe jeder derselben — und somit (wie sie wähnen müssen) der Kunst überhaupt — nur darein setzen, daß so ungestört wie möglich die Schwierigkeit überwunden werde, der Einbildungskraft durch Schilderung einen festen Anhaltepunkt zu geben; die Mittel zu dieser Schilderung häufen, kann sehr richtig die Schilderung nur verwirren, und die Phantasie, indem sie durch Vorführung ungleicher Schilderungsmittel beängstigt oder zerstreut wird, von der Erfassung des Gegenstandes nur ablenken.

Reinheit der Kunstart wird daher das erste Erforderniß für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann. In der That kann uns nichts Verwirrenderes vorkommen, als wenn z. B. der Maler seinen Gegenstand in einer Bewegung darstellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich ist; vollkommen widerwärtig erscheint uns aber gar erst ein Gemälde, in welchem die Verse des Dichters einer Person in den Mund geschrieben sind. Wenn der Musiker — d. h. der absolute Musiker — zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zu Stande; wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde noch seine Musik verstehen würde. Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethe'scher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethoven'sche Symphonie vorgespielt würde*),

*) So in der That stellen sich kindisch-kluge Litteraten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunstwerk" vor, wenn sie dieß für einen Akt des „wüsten Durcheinanderwerfens" aller Kunstarten ansehen zu müssen glauben. Ein sächsischer Kritiker findet aber auch für gut, meinen Appell an die Sinnlichkeit als groben „Sensualismus" aufzufassen, worunter er natürlich Bauchgelüste verstanden wissen will. — Man kann den Blödsinn dieser Ästhetiker nur durch ihre lügnerische Absicht erklären.

der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhelfe. Daß aber von unseren modernen Ästhetikern auch das Drama in die Kategorie einer Kunstart gestellt, und als solche dem Dichter als besonderes Eigenthum in dem Sinne zugesprochen wird, daß die Einmischung einer anderen Kunst, wie der Musik, in dasselbe der Entschuldigung bedürfe, keinesweges aber als gerechtfertigt anzusehen sei, das heißt aus der Lessing'schen Definition eine Konsequenz ziehen, von deren Berechtigung in dieser nicht eine Spur vorhanden ist. Diese Leute sehen aber im Drama nichts Anderes, als einen Litteraturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt bloß gelesen, von verschiedenen Personen auswendig gelernt, deklamirt, mit Gesten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll. Zu einem auf der Bühne dargestellten Litteraturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden. Dieses Drama, das unsere Litteraten einzig im Sinne haben, ist aber ebenso wenig ein wahres Drama, als ein Klavier*) ein Orchester, oder gar ein Sängerpersonal ist. Die Entstehung des Litteraturdrama's verdankt sich ganz demselben egoistischen Geiste unserer allgemeinen Kunstentwickelung, wie das Klavier, und an ihm will ich diesen Gang in Kürze recht deutlich machen.

Das älteste, ächteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme; am natürlichsten wurde sie durch das Blasinstrument

---

*) Eine Violine zum Klavier gespielt, vermischt sich ebenso wenig mit diesem Instrumente, wie die Musik zu einem Litteraturdrama sich mit diesem vermischen würde.

dieses wieder durch das Saiteninstrument nachgeahmt: der symphonische Zusammenklang eines Orchesters von Blas- und Streichinstrumenten ward wieder von der Orgel nachgeahmt; die unbehilfliche Orgel aber endlich durch das leicht handhabbare Klavier ersetzt. Wir bemerken hierbei zunächst, daß das ursprüngliche Organ der Musik von der menschlichen Stimme bis zum Klavier zu immer größerer Ausdruckslosigkeit herabsank. Die Instrumente des Orchesters, die den Sprachlaut der Stimme bereits verloren hatten, vermochten den menschlichen Ton in seinem unendlich mannigfaltigen und lebhaft wechselnden Ausdrucksvermögen noch am genügendsten nachzuahmen; die Pfeifen der Orgel konnten diesen Ton nur noch nach seiner Zeitdauer, nicht aber mehr nach seinem wechselnden Ausdrucke festhalten, bis endlich das Klavier selbst diesen Ton nur noch andeutete, seinen wirklichen Körper aber der Gehörphantasie sich zu denken überließ. So haben wir im Klavier ein Instrument, welches die Musik nur noch schildert. Wie kam es aber, daß der Musiker sich endlich mit einem tonlosen Instrumente begnügte? Aus keinem anderen Grunde, als um allein, ganz für sich, ohne gemeinsames Zusammenwirken mit Anderen, sich Musik machen zu können. Die menschliche Stimme, die an und für sich nur in Verbindung mit der Sprache sich melodisch kundzugeben vermag, ist ein Individuum; nur das übereinstimmende Zusammenwirken mehrerer solcher Individuen bringt die symphonische Harmonie hervor. Die Blas- und Streichinstrumente standen der menschlichen Stimme auch darin noch nahe, daß auch ihnen dieser individuelle Charakter zu eigen blieb, durch den jedes von ihnen eine bestimmte, wenn auch noch so reich zu modulirende Klangfarbe besaß, und zur Hervorbringung harmonischer Wirkungen zum ebenfalls gemeinsamen Zusammenwirken genöthigt war. In der christlichen Orgel waren bereits alle diese lebendigen Individualitäten in todte Pfeifenregister gereiht, die auf den befehlenden Tastentritt des einen und untheilbaren Spielers ihre mechanisch hervorgetriebenen Stimmen zur Ehre Gottes erhoben. Auf dem Klaviere endlich konnte der Vir-

tuos ohne die Beihilfe irgend eines Anderen (der Orgelspieler hatte noch des Bälgetreters bedurft) eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Musik sich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Tastenschlägers zur Beachtung übrig. — Wahrlich, unsere ganze moderne Kunst gleicht dem Klaviere: in ihr verrichtet jeder Einzelne das Werk einer Gemeinsamkeit, aber leider eben nur in abstracto und mit vollster Tonlosigkeit! Hämmer — aber keine Menschen! —

Wir wollen nun das Litteraturdrama, in das unsere Ästhetiker mit so puritanistischem Hochmuthe der herrlich athmenden Musik den Eintritt versperren, vom Standpunkte des Klavieres*) aus rückwärts bis auf den Ursprung dieses Klavieres verfolgen, und — was gilt es? — wir treffen endlich auf den lebendigen menschlichen Sprachton, der mit dem Gesangtone ein und dasselbe ist, und ohne den wir weder Klavier noch Litteraturdrama kennen würden. —

---

*) Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Klaviervirtuos, der in unseren Tagen nach jeder Seite hin die äußerste Spitze des Virtuosenthumes kundthat, daß der Wundermann des Klavieres, Liszt, gegenwärtig mit so wuchtvoller Energie dem tönenden Orchester und, gleichsam durch dieses Orchester, der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwendet.

I.

Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwickelung eigenthümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den misverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama.

Der eigentliche Kern unserer Poesie liegt im Roman; im Streben, diesen Kern so schmackhaft wie möglich zu machen, sind unsere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechischen Drama's verfallen. —

Die höchste Blüthe des dem Roman unmittelbar entsprungenen Drama's haben wir in den Schauspielen des Shakespeare; in weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der „Tragédie" des Racine. Zwischen beiden Endpunkten schwebt unsere ganze übrige dramatische Litteratur unentschieden und schwankend hin und her. Um den Charakter dieses unentschiedenen Schwankens genau zu erkennen, müssen wir uns etwas näher nach dem natürlichen Ursprunge unseres Drama's umsehen.

Wenn wir seit dem Erlöschen der griechischen Kunst uns im Gange der Weltgeschichte nach einer Kunstperiode umsehen, deren wir uns mit Stolz erfreuen wollen, so ist dieß die Periode der sogenannten „Renaissance“, mit der wir den Ausgang des Mittelalters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Hier strebt mit wahrer Riesenkraft der innere Mensch, sich zu äußern. Der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroenthumes mit dem Geiste des römisch-katholizisirenden Christenthumes drängte sich von innen nach außen, gleichsam um in der Äußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Skrupel los zu werden. Überall äußerte sich dieser Drang nur als Lust zur Schilderung, denn unbedingt ganz und gar sich selbst geben kann nur der Mensch, der im Inneren ganz mit sich einig ist: das war aber der Künstler der Renaissance nicht; dieser erfaßte das Äußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwiespalte zu fliehen. Sprach sich dieser Trieb am erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste hin aus, so ist er in der Dichtung nicht minder ersichtlich. Nur ist zu beachten, daß, wie die Malerei sich zu treuester Schilderung des lebendigen Menschen angelassen hatte, die Dichtkunst sich von der Schilderung bereits schon zur Darstellung wandte, und zwar indem sie vom Roman zum Drama vorschritt.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Dieses Gedicht schilderte menschliche Handlungen und Vorgänge, und deren bewegungsvollen Zusammenhang, in der Weise, wie ähnlich der Maler sich bemüht, die charakteristischen Momente solcher Handlungen uns vorzuführen. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren, lebendigen Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war aber so unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er sich einzig wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer an=

schwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie sie eben aus dem Gebahren jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen. Der Mensch, der in sich uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, — wie er zuvor vergeblich sich gemüht hatte, diesen Zwiespalt selbst künstlerisch zu bewältigen*), — fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen, sondern dieses Etwas vielmehr erst in der Außenwelt zu suchen: er zerstreute sich gewissermaßen nach Innen durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er diese Erscheinungen zu mischen verstand, desto sicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerstreuung zu erreichen hoffen. Der Meister dieser liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunst war Ariosto.

Je weniger aber, nach ungeheuren Ausschweifungen, diese schimmernden Gemälde der Phantasie den inneren Menschen wiederum zu zerstreuen vermochten, je mehr dieser Mensch unter dem Drucke politischer und religiöser Gewaltsamkeiten zur Kraftanstrengung eines Gegendruckes aus seinem inneren Wesen selbst gedrängt wurde, desto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgesprochen, der Masse des vielartigen Stoffes von Innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben, und diesen Mittelpunkt als Axe des Kunstwerkes aus der eigenen Anschauung, aus dem festen Wollen eines Etwas, in dem sich das innere Wesen ausspricht, zu entnehmen. Dieses Etwas ist der Gebärungsstoff der neueren Zeit, die Verdichtung des individuellen Wesens zu einem bestimmten künstlerischen Wollen. Aus der ungeheuren Masse der äußeren Erscheinungen, wie sie vorher dem Dichter sich nicht bunt und vielartig genug darstellen konnten, werden nun die unter sich verwandten Bestandtheile gesondert, die Mannigfaltigkeit

*) Denken wir an die eigentliche christliche Poesie.

der Momente zur bestimmten Zeichnung des Charakters der Handelnden verdichtet. Wie unendlich wichtig für alle Untersuchung des Wesens der Kunst ist es nun, daß dieser innerliche Drang des Dichters, wie wir es deutlich vor uns sehen, sich endlich nur dadurch zu befriedigen vermochte, daß er auch zur bestimmtesten Äußerung durch die unmittelbare Darstellung an die Sinne gelangte, mit einem Worte, daß der Roman zum Drama wurde! Die Bewältigung des äußeren Stoffes zur Kundgebung der inneren Anschauung von dem Wesen dieses Stoffes konnte nur dann gelingen, wenn der Gegenstand selbst in überzeugendster Wirklichkeit den Sinnen vorgeführt wurde, und dieß war eben nur im Drama zu ermöglichen.

Das Drama des Shakespeare ist mit vollster Nothwendigkeit aus dem Leben und unserer geschichtlichen Entwickelung hervorgegangen: seine Schöpfung war so aus der Natur unserer Dichtkunst bedingt, wie das Drama der Zukunft ganz naturgemäß aus der Befriedigung der Bedürfnisse geboren werden wird, die das Shakespeare'sche Drama angeregt, noch nicht aber gestillt hat.

Shakespeare, den wir uns hier immer im Vereine mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müssen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaßen für die Darstellung auf der Schaubühne übersetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poesie nur geschilderten menschlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menschen, die für die Dauer der Darstellung in Aussehen und Gebärde mit den darzustellenden Personen des Romanes sich identifizirten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauspieler vor, die bis dahin als unterirdisch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieselnde Quellader des wirklichen Volkskunstwerkes dem Auge des Dichters sich entzogen hatten, von seinem sehnsüchtig suchenden Blicke aber schnell entdeckt wurden, als die Noth ihn zu

ihrer Auffindung trieb. Das Charakteristische dieser Volksschaubühne war aber, daß die Schauspieler, die daher sich auch vorzugsweise so nannten, auf ihr dem Auge, und absichtlich gerade fast nur dem Auge sich mittheilten. Ihre Darstellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich fast nur durch die Gebärde wirken, und in der Gebärde sprechen sich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — sobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieser Handlungen aus, so daß das Spiel dieser Darsteller seiner Natur nach ebenso von grotesker, massenhaft gehäufter Handlung strotzte, als der Roman, dessen zerstreute Vielstoffigkeit der Dichter eben zusammenzudrängen sich bemühte. Der Dichter, der diesem Volksschauspiele zusah, mußte finden, daß aus Mangel einer verständlichen Sprache dieses zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt sei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, seine geschilderten Personen und Vorgänge wirklich darzustellen. Er mußte den Schauspielern zurufen: „Gebt mir Eure Bühne, ich gebe Euch meine Rede, so ist uns Beiden geholfen"!

Wir sehen nun vom Dichter zu Gunsten des Drama's die Volksschaubühne zum Theater verengen. Ganz so wie die Handlung selbst durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die sie hervorrufen, zu bestimmten wichtigsten Momenten derselben zusammengedrängt werden mußte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zusammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rücksicht auf den Zuschauer, der nun nicht mehr bloß schauen, sondern auch deutlich hören sollte. Wie auf den Raum, hatte sich diese Beschränkung auch auf die Zeitdauer des dramatischen Spieles auszudehnen. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge ein tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich aus-

wählen konnte, was ihr das Sehenswertheste erschien. Solch' eine Aufführung war das vollständig entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters selbst: gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen dieser gelesenen Historien, wie die Darsteller jener zur Schau gebrachten. Aus denselben Gründen, die den Dichter bestimmten, die Handlung und den Schauplatz zu verengen, hatte er somit auch die Zeitdauer der Aufführung zusammenzudrängen, weil er seinen Zuschauern nicht mehr Bruchstücke, sondern ein in sich abgeschlossenes Ganzes vorführen wollte, so daß er die Kraft der Fähigkeit des Zuschauers, einem vorgeführten fesselnden Gegenstande seine ungetheilte Aufmerksamkeit fortgesetzt zuzuwenden, zu seinem Maaßstab für die Zeitdauer dieser Aufführung machte. Das Kunstwerk, das nur an die Phantasie appellirt, wie der gelesene Roman, kann in seiner Mittheilung sich leicht unterbrechen, weil die Phantasie so willkürlicher Natur ist, daß sie keinen anderen Gesetzen, als der Laune des Zufalls gehorcht: was aber vor die Sinne tritt, und diesen mit überzeugender, unfehlbarer Bestimmtheit sich mittheilen will, hat nicht nur nach der Eigenschaft, Fähigkeit und natürlich begrenzten Kraft dieser Sinne sich zu richten, sondern sich ihnen auch vollständig, von Kopf bis zu Fuß, von Anfang bis zu Ende, vorzuführen, wenn es nicht, durch plötzliche Unterbrechung oder Unvollständigkeit seiner Vorführung, zur nothwendigen Ergänzung eben nur wieder an die Phantasie, aus der es sich gerade an die Sinne wandte, appelliren will.

Nur Eines blieb auf dieser verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantasie überlassen, — die Darstellung der Scene selbst, in welcher die Darsteller den lokalen Erfordernissen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel zeigte dem Zuschauer den Ort, ob Palast. Straße, Wald oder Feld, an, der als Scene gedacht werden sollte.

Durch diesen einen, der damaligen Bühnenkunst noch unumgänglich nöthigen Appell an die Phantasie, blieb im Drama dem buntstoffigen Romane und der vielhandlichen Historie noch Thor und Thür offen. Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darstellung des Romanes zu thun war, die Nothwendigkeit einer naturgetreuen Darstellung auch der umgebenden Scene noch nicht, so konnte er die Nothwendigkeit, die darzustellende Handlung in noch immer bestimmtere Begrenzung der wichtigsten Momente derselben zusammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir sehen hieran mit ersichtlichster Deutlichkeit, wie zur vollendetsten Gestaltung des Kunstwerkes einzig die entscheidende Nothwendigkeit hindrängt, die dem Wesen der Kunst gemäß den Künstler bestimmt, aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden, die Phantasie aus ihrer unbestimmten Thätigkeit durch die Sinne zu einer festen, verständnißvollen Wirksamkeit zu vermögen. Diese, alle Kunst gestaltende, das Streben des Künstlers einzig befriedigende, Nothwendigkeit erwächst uns nur aus der Bestimmtheit einer universell sinnlichen Anschauung: sind wir all' ihren Anforderungen vollkommen gerecht, so treibt auch sie uns zum vollkommensten Kunstschaffen. Shakespeare, der die eine Nothwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Scene noch nicht empfand, und daher die Vielstoffigkeit des von ihm dramatisch behandelten Romanes gerade nur so weit sichtete und zusammendrängte, als die von ihm empfundene Nothwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menschen dargestellten Handlung es erheischte, — Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieser Shakespeare ist nichtsdestoweniger in seinen, durch die eine bezeichnete Nothwendigkeit noch nicht gestalteten, Dramen der Grund und der Ausgangs-

punkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unsere Tage, geworden.

Dem Romane und dem losen Gefüge der Historie war im Shakespeare'schen Drama, wie ich mich ausdrückte, eine Thüre offen gelassen worden, durch die sie nach Belieben aus- und eingehen konnten: diese Thüre war die der Phantasie überlassene Darstellung der Scene. Wir werden nun sehen, daß die hieraus entstehende Verwirrung ganz in dem Grade vorwärts schritt, als diese Thüre von anderer Seite her auf das Rücksichtsloseste zugeschlagen ward, und die gefühlte Mangelhaftigkeit der Scene wiederum zu willkürlichen Gewaltsamkeiten gegen das lebendige Drama selbst trieb.

Bei den sogenannten romanischen Nationen Europa's, unter denen die schrankenlose Abenteuerlichkeit des — alle germanischen und romanischen Elemente bunt durch einander werfenden — Romanes am tollsten gewüthet hatte, war auch dieser Roman am unfähigsten zur Dramatisirung geworden. Der Drang, aus der konzentrirten Innerlichkeit des menschlichen Wesens heraus die bunten Äußerungen der früheren phantastischen Laune zu bestimmten, deutlichen Erscheinungen zu gestalten, gab sich vorzüglich nur bei den germanischen Nationen kund, die den innerlichen Krieg des Gewissens gegen marternde äußere Satzungen zur protestantischen That machten. Die romanischen Nationen, die äußerlich unter dem Joche des Katholizismus verblieben, erhielten sich fortwährend in der Richtung, nach welcher sie vor dem inneren unlösbaren Zwiespalte nach Außen hin flohen, um von Außen her — wie ich mich zuvor ausdrückte — nach Innen sich zu zerstreuen. Die bildende Kunst, und eine Dichtkunst, die — als schildernde —

der bildenden dem Wesen, wenn auch nicht der Äußerung nach, gleichsam, sind die eigenthümlichen, von Außen her zerstreuenden, fesselnden und ergetzenden Künste dieser Nationen.

Von seinem heimischen Volksschauspiele wandte sich der gebildete Italiener und Franzose*) ab; in seiner rohen Einfalt und Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren, beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das, nur noch den Pöbel ergetzende, Volksschauspiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünste der romanischen Renaissance, hatten das Auge dieser vornehmen Welt so geschmackvoll und zu solchen Ansprüchen ausgebildet, daß das rohe, mit Teppichen verhängte Bretgerüst der brittischen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Scene herzustellen hatten. Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Aristoteles. Der fürstliche Zuschauer, dessen Auge durch die bildende Kunst zu

*) Da ich keine Geschichte des modernen Drama's schreibe, sondern in der Entwickelung desselben, meinem Zwecke gemäß, nur diejenigen zwei Hauptrichtungen nachzuweisen habe, in welchen sich die Grundverschiedenheit jener Entwickelungswege am deutlichsten ausspricht, habe ich das spanische Theater übergangen, weil in ihm allein diese verschiedenen Wege sich charakteristisch kreuzen, wodurch es zwar an sich unvergleichlich bedeutend wird, für uns aber nicht zwei so entschiedene Gegensätze herausbildet, wie sie, für alle neuere Entwickelung des Drama's maaßgebend, in Shakespeare und der französischen Tragédie vorliegen.

seinem vornehmsten Organe positiven Genußsinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade diesen Sinn binden zu sollen, um der Phantasie, der gesichtslosen, ihn unterzuordnen, und zwar um so weniger, als er grundsätzlich der Erregung der unbestimmten, mittelalterlich gestaltenden Phantasie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten werden müssen, die Scene, bei jeder Veranlassung des Drama's zum Wechsel derselben, dem Gegenstande getreu mit malerischer und plastischer Genauigkeit dargestellt zu sehen, um diesen Wechsel selbst gestatten zu können. Was später bei der Mischung der dramatischen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nöthig, weil andererseits die Aristotelischen Regeln, nach denen dieses fingirte Drama konstruirt wurde, auch die Einheit der Scene zu einer wichtigen Bedingung desselben machten. Gerade Das also, was der Britte bei seinem organischen Schaffen des Drama's aus Innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer, von Außen her gestaltenden, Norm für das französische Drama, das so aus dem Mechanismus heraus sich in das Leben hinein zu konstruiren suchte.

Wichtig ist es nun, genau zu beachten, wie diese äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des französischen Drama's dahin bedang, daß die Darstellung der Handlung fast ganz von dieser Scene ausgeschlossen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelassen wurde. Somit mußte auch grundsätzlich der von Handlung strotzende Roman, das poetische Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darstellung auf dieser Scene ausgeschlossen bleiben, da die Vorführung seines vielgliederigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Scene geradesweges unmöglich war. Also nicht nur die äußerliche Form, sondern auch der ganze Zuschnitt der Handlung, und mit ihm endlich der Gegenstand der Handlung selbst, mußte den Mustern entnommen werden, die für die Form den französischen Schauspieldichter bestimmt hatten. Er mußte Handlungen wählen, die nicht erst von ihm zu einem gedrängten Maaße dramatischer Dar-

stellungsfähigkeit verdichtet zu werden brauchten, sondern solche, die bereits zu einem solchen Maaße verdichtet ihm vorlagen.

Aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüthe dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, das nur in der geradezu umgekehrten Weise Shakespeare's zu bewältigen war, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten Maaße entsprochen hätte, und Nichts als die — natürlich entstellende — Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. In Racine's Tragédie haben wir somit auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Äußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien (von woher das neue Kunstgenre ausgegangen war) auch alsbald sich in jenen musikalischen Vortrag verlor, den wir bereits umständlicher als den eigentlichen Inhalt des Opernwesens kennen gelernt haben. Auch die französische Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. Die Oper war somit die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künstlichem Boden gewachsen. Womit das italienische und französische Drama begann, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwickelung aus sich heraus, auf dem Wege des Shakespeare'schen Drama's, erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musikalischen Drama's reifen.

Zwischen diesen zwei äußersten Gegensätzen, dem Shakespeare'schen und dem Racine'schen Drama, erwuchs nun aber zunächst das moderne Drama zu seiner zwitterhaften, unnatürlichen Gestalt, und Deutschland war der Boden, von dem sich diese Frucht nährte.

Hier bestand der romanische Katholizismus in gleicher Stärke neben dem germanischen Protestantismus fort: nur wurden beide in einen so heftigen Konflikt mit einander verwickelt, daß, unentschieden wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunstblüthe sich nicht aus ihm entfaltete. Der innerliche Drang, der sich bei dem Britten auf die dramatische Darstellung der Historie und des Romanes warf, blieb beim deutschen Protestanten im hartnäckigen Bemühen, den innerlichen Zwiespalt selbst innerlich zu schlichten, haften. Wir haben einen Luther, der sich in der Kunst wohl bis zur religiösen Lyrik erhob, aber keinen Shakespeare. Der römisch-katholische Süden konnte jedoch nie zu dem genial leichtsinnigen Vergessen des innerlichen Zwiespaltes sich aufschwingen, in welchem die romanischen Nationen sich zur bildenden Kunst anließen: mit finsterem Ernste bewachte er seinen religiösen Wahn. Während ganz Europa sich auf die Kunst warf, blieb Deutschland ein sinnender Barbar. Nur was sich draußen bereits überlebt hatte, flüchtete sich nach Deutschland, um in seinem Boden noch zu einem Nachsommer zu erblühen. Englische Komödianten, denen die Darsteller der Shakespeare'schen Dramen daheim ihr Brod entzogen hatten, kamen nach Deutschland, um dem Volke ihre grotesk pantomimischen Taschenspielereien vorzumachen: erst lange darauf, als auch es in England verblüht war, folgte das Shakespeare'sche Drama selbst nach; deutsche Schauspieler, die vor der Zucht ihrer langweiligen dramatischen Schulmeister flohen, bemächtigten sich desselben, um es für ihre Praxis herzurichten.

Vom Süden her war dagegen die Oper, dieser Ausgang des romanischen Drama's, hereingedrungen. Ihr vornehmer Ursprung aus den Palästen der Fürsten empfahl sie wiederum den deutschen

Fürsten, so daß diese Fürsten die Oper in Deutschland einführten, während — wohlgemerkt! — das Shakespeare'sche Schauspiel von dem Volke eingeholt ward. — In der Oper stellte sich der scenischen Mangelhaftigkeit der Shakespeare'schen Bühne als vollster Gegensatz die üppigste und gesuchteste Ausstattung dieser Scene entgegen. Das musikalische Drama war recht eigentlich ein Schauspiel geworden, während das Schauspiel ein Hörspiel geblieben war. Wir haben hier nicht mehr nöthig, den Grund der scenisch-dekorativen Ausschweifung im Operngenre zu untersuchen: dieß lose Drama war von Außen konstruirt, und von Außen her, durch Luxus und Pracht, konnte es auch nur am Leben erhalten werden. Nur ist es wichtig, zu beobachten, wie dieser scenische Prunk mit dem unerhört buntesten, ausgesucht mannigfaltigsten Wechsel scenischer Vorführungen an das Auge, aus der dramatischen Richtung hervorging, in der ursprünglich die Einheit der Scene als Norm aufgestellt worden war. Nicht der Dichter, der, indem er den Roman zum Drama zusammendrängte, insoweit seine Vielstoffigkeit noch unbeschränkt ließ, als er die Scene zu ihren Gunsten durch den Appell an die Phantasie häufig und schnell zu wechseln vermochte, — nicht der Dichter hat, um etwa von diesem Appell an die Phantasie sich an die Bestätigung der Sinne zu wenden, jenen raffinirten Mechanismus zur Verwandlung wirklich dargestellter Scenen erfunden, sondern das Verlangen nach äußerlicher Unterhaltung und deren Wechsel, die bloße Augenbegierde, hat ihn hervorgebracht. Hätte diesen Apparat der Dichter erfunden, so müßten wir auch annehmen, er habe die Nothwendigkeit des häufigen Scenenwechsels aus einer Nothwendigkeit der Vielstoffigkeit des Drama's selbst als Bedürfniß gefühlt: da der Dichter, wie wir sahen, von Innen heraus organisch konstruirte, würde bei jener Annahme somit bewiesen sein, daß die historielle und romanhafte Vielstoffigkeit ein nothwendiges Bedingniß des Drama's sei; denn nur die unbeugsame Nothwendigkeit dieses Bedingnisses hätte ihn dazu treiben können, dem Bedürfnisse der Vielstoffigkeit durch Erfindung eines scenischen Apparates zu entsprechen,

durch welchen die Vielstoffigkeit auch als bunte, zerstreuende Vielscenigkeit sich äußern mußte. Gerade umgekehrt war es aber der Fall. Shakespeare fühlte sich von der Nothwendigkeit der dramatischen Darstellung der Historie und des Romanes gedrängt; in dem frischen Eifer, diesem Drange zu entsprechen, kam in ihm das Gefühl von der Nothwendigkeit auch einer naturgetreuen Darstellung der Scene noch nicht auf; — hätte er noch diese Nothwendigkeit für die vollkommen überzeugende Darstellung einer dramatischen Handlung empfunden, so würde er ihr durch ein noch bei Weitem genaueres Sichten und dichteres Zusammendrängen der Vielstoffigkeit des Romanes zu entsprechen gesucht haben, und zwar ganz in der Weise, wie er bereits den Schauplatz und die Zeitdauer der Darstellung, und ihretwegen die Vielstoffigkeit selbst, zusammengedrängt hatte. Die Unmöglichkeit, den Roman noch enger zu verdichten, auf die er hierbei unfehlbar gestoßen wäre, müßte dann ihn aber über die Natur des Romanes dahin aufgeklärt haben, daß diese mit der des Drama's in Wahrheit nicht übereinstimme, eine Entdeckung, die *wir* erst machen konnten, als uns die undramatische Vielstoffigkeit der Historie *aus der Verwirklichung* der Scene zu Gefühl kam, die durch den Umstand, daß sie *nur angedeutet* zu werden brauchte, Shakespeare den dramatischen Roman einzig ermöglichte. —

Die Nothwendigkeit einer dem Orte der Handlung entsprechenden Darstellung der Scene konnte nun mit der Zeit nicht ungefühlt bleiben; die mittelalterliche Bühne mußte verschwinden und der modernen Platz machen. In Deutschland wurde sie durch den Charakter der Volksschauspielkunst bestimmt, die ihre dramatische Grundlage, seit dem Ersterben der Passions- und Mysterienspiele, ebenfalls der Historie und dem Romane entnahm. Zur Zeit des Aufschwunges der deutschen Schauspielkunst — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — bildete diese Grundlage der, dem damaligen Volksgeiste entsprechende, bürgerliche Roman. Er war unendlich gefügiger und namentlich bei Weitem weniger reich an Stoff, als der historische oder sagenhafte Roman,

der Shakespeare vorlag: eine ihm entsprechende Darstellung der lokalen Scene konnte somit auch mit viel wenigerem Aufwande hergestellt werden, als es für die Shakespeare'sche Dramatisirung des Romanes erforderlich gewesen wäre. Die von diesen Schauspielern aufgenommenen Shakespeare'schen Stücke mußten sich nach jeder Seite hin, um für sie darstellbar zu werden, die beschränkendste Umarbeitung gefallen lassen. Ich übergehe hier alle für diese Umarbeitung maaßgebenden Gründe, und hebe nur den einen, den des rein scenischen Erfordernisses, heraus, weil er für den Zweck meiner Untersuchung für jetzt der wichtigste ist. Jene Schauspieler, die ersten Übersiedler des Shakespeare auf das deutsche Theater, verfuhren so redlich im Geiste ihrer Kunst, daß es ihnen nicht einfiel, seine Stücke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß sie entweder den häufigen Scenenwechsel in ihnen durch bunte Verwandlung ihrer theatralischen Scene selbst begleitet, oder gar ihm zu Liebe der wirklichen Darstellung der Scene überhaupt entsagt hätten und zu der scenenlosen mittelalterlichen Bühne zurückgekehrt wären, sondern sie behielten den einmal eingenommenen Standpunkt ihrer Kunst bei und ordneten ihm die Shakespeare'sche Vielscenigkeit insoweit unter, als sie unwichtig dünkende Scenen geradesweges ausließen, wichtigere Scenen aber zusammenfügten. Erst vom Standpunkte der Litteratur aus gewahrte man, was bei diesem Verfahren vom Shakespeare'schen Kunstwerke verloren ging, und drang auf Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung der Stücke auch für die Darstellung, für welche man zwei entgegengesetzte Vorschläge machte. Der eine, nicht ausgeführte Vorschlag, ist der Tieck'sche. Tieck, das Wesen des Shakespeare'schen Drama's vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherstellung der Shakespeare'schen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Scene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeare'schen Drama's hin. Ist ein halber Restaurationsversuch in der Geschichte aber stets unfruchtbar geblieben, so hat sich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwiesen. Tieck war ein

radikaler Restaurator, als solcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorschlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernscene zur Darstellung des Shakespeare'schen Drama's auch durch getreue Herstellung der von ihm ursprünglich nur angedeuteten, häufig wechselnden Scene abzurichten. Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespeare'sche Scene in allerrealste Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendekorationen: Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Auf großen deutschen Theatern ward dieß Verfahren nachgeahmt.

Vor diesem Schauspiele stand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakespeare'sche Drama hatte als Litteraturstück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetsten dichterischen Einheit gemacht; so lange es nur an seine Phantasie sich gewendet hatte, war diese vermögend gewesen, aus ihm ein harmonisch abgeschlossenes Bild sich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum nothwendig erwachten Verlangens, dieses Bild durch vollständige Darstellung an die Sinne verwirklicht zu sehen, plötzlich vor seinen Augen gänzlich sich verwischen sah. Das verwirklichte Bild der Phantasie hatte ihm nur eine unübersehbare Masse von Realitäten und Aktionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzukonstruiren vermochte. Zwei Hauptwirkungen äußerte diese Erscheinung auf ihn, die sich beide in der Enttäuschung über die Shakespeare'sche Tragödie kundgaben. Der Dichter entsagte von nun an entweder dem Wunsche, seine Dramen auf der Bühne dargestellt zu sehen, um das dem Shakespeare'schen Drama entnommene Phantasiebild ungestört nach seiner geistigen Absicht wiederum nachzubilden, d. h. er schrieb Litteraturdramen für die stumme Lektüre, — oder er wandte sich, um auf der Bühne sein Phantasiebild praktisch zu verwirklichen, mehr oder weniger unwillkürlich der reflektirten Gestaltung des Drama's zu, dessen mo-

dernen Ursprung wir in dem, nach den Aristotelischen Einheitsregeln konstruirten, antikisirenden Drama zu erkennen hatten.

Beide Wirkungen und Richtungen sind die gestaltenden Motive in den Werken der zwei bedeutendsten dramatischen Dichter der neueren Zeit, Goethe's und Schiller's, deren ich, so weit es für den Zweck meiner Untersuchung erforderlich ist, hier näher gedenken muß.

Goethe's Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisirung eines vollblutig germanischen Ritterromanes, des „Götz von Berlichingen". Das Shakespeare'sche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlaßte den Dichter, sein mehr vom litterarisch-, als scenisch-dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Scene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Drama's zu gewinnen.

Goethe wählte nun für seine Dramen zunächst bürgerliche Romanstoffe. Das Charakteristische des bürgerlichen Romanes besteht darin, daß die ihm zu Grunde liegende Handlung von einem umfassenderen Zusammenhange historischer Handlungen und Beziehungen sich vollständig lostrennt, nur den sozialen Niederschlag dieser geschichtlichen Ereignisse als bedingende Umgebung festhält, und innerhalb dieser Umgebung, die im Grunde doch nur die zur Farblosigkeit

herabgedämpfte Rückwirkung jener historischen Begebenheiten ist, mehr nach gebieterisch von dieser Umgebung auferlegten Stimmungen, als nach inneren, zu vollkommen gestaltender Äußerung befähigten Beweggründen sich entwickelt. Diese Handlung ist ebenso beschränkt und arm, als die Stimmungen, durch die sie hervorgerufen wird, ohne Freiheit und selbständige Innerlichkeit sind. Ihre Dramatisirung entsprach aber sowohl dem geistigen Gesichtspunkte des Publikums, als namentlich auch der äußeren Möglichkeit der scenischen Darstellung, und zwar dieß insoweit, als aus dieser ärmlichen Handlung nirgends Nothwendigkeiten für die praktische Scenirung hervorgingen, denen diese nicht von vornherein zu entsprechen vermocht hätte. Was ein Geist wie Goethe unter solchen Beschränkungen dichtete, müssen wir fast nur aus der von ihm gefühlten Nothwendigkeit der Unterordnung unter gewisse beschränkende Maximen zur Ermöglichung des Drama's überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beschränkten Geist der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publikums, die ihn begünstigte, selbst hervorgegangen ansehen. Aus dieser Beschränkung erlöste sich Goethe aber zu fessellosester Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendrama's. Bei seinem Entwurfe des „Faust" hielt er nur die Vortheile einer dramatischen Darlegung für das Litteraturgedicht fest, die Möglichkeit einer scenischen Aufführung mit Absicht gänzlich außer Acht lassend. In diesem Gedichte schlug Goethe zum ersten Male mit vollem Bewußtsein den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart an, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künstlerisch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Drama's erlösen konnte. Hier ist der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatischen Stoffes der Zukunft. Wir müssen es uns vorbehalten, auf die Charakteristik dieses Scheidepunktes näher einzugehen: für jetzt gelte uns die Erfahrung für wichtig, daß Goethe, auf diesem Scheidepunkt angelangt, weder

einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama zu geben vermochte, sondern eben nur ein Gedicht, das der Vortheile beider Gattungen nach abstrahirtem künstlerischem Maaße genoß.

Von diesem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieselnde Quellader sich durch das ganze Künstlerleben des Dichters mit gestaltender Anregung dahinzieht, sehen wir hier ab, und verfolgen Goethe's Kunstschaffen immer wieder da, wo er mit erneueten Versuchen sich dem scenischen Drama zuwandte.

Von dem dramatisirten bürgerlichen Romane, den er im „Egmont" durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente von Innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern versuchte, war Goethe mit dem Entwurfe zum „Faust" entschieden abgegangen: reizte ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dieß namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntniß des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterteren Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Äußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von Außen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden müsse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verständlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Drama's hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar nothwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu thun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzosen — wenigstens äußerlich — zurückkehren;

er mußte, um die Form des griechischen Drama's für sein Kunstwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechischen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der „Iphigenia in Tauris" griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewissermaßen auflöste, zerbrach, und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus der Musik selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — so ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia", zersetzte ihn in seine Bestandtheile, und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von Neuem zusammen, um so den Organismus des Drama's selbst zur Zeugung der vollendeten dramatischen Kunstform zu befähigen. Aber nur mit diesem, im Voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dieß Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen. Wir werden auf den Grund dieser Erscheinung zurückkommen: für jetzt genügt es, aus dem Überblicke des Goethe'schen Kunstschaffens zu bestätigen, daß der Dichter auch von diesem Versuche des Drama's sich wieder abwandte, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu thun war. Dieses Leben, in seiner vielgliederigen Verzweigung und von nah' und fern willenlos beeinflußten äußeren Gestaltung, konnte auch Goethe nur im Romane zu verständlicher Darlegung bewältigen. Die eigentliche Blüthe seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mittheilen, — so daß Goethe's einflußreichstes Kunstschaffen sich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Shakespeare'schem Drange sich zum Drama gewendet hatte. —

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisirten Romane unter dem Einflusse des Shakespeare'schen Drama's. Der bürger=

liche und politische Roman beschäftigte seinen dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romanes, die nackte Geschichte selbst, gelangte, und aus dieser das Drama unmittelbar zu konstruiren sich bemühte. Hier zeigte sich die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form. — Shakespeare übersetzte die trockene, aber redliche historische Chronik in die lebenvolle Sprache des Drama's; diese Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der historischen Ereignisse und die Thaten der in ihnen handelnden Personen auf: sie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anschauung, und gab somit das Daguerreotyp der geschichtlichen Thatsachen. Shakespeare hatte dieses Daguerreotyp nur zum farbigen Ölgemälde zu beleben; er hatte den Thatsachen die nothwendig aus ihrem Zusammenhange errathenen Motive zu entnehmen, und diese dem Blut und Fleische der handelnden Personen einzuprägen. Im Übrigen blieb das Gerüst der Geschichte von ihm völlig unangetastet: seine Bühne erlaubte ihm das, wie wir sahen. — Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter aber bald die Unmöglichkeit, die Geschichte mit der chronistischen Treue Shakespeare's für das Schauspiel herzurichten: er begriff, daß nur dem — für seine Länge oder Kürze ganz unbesorgten — Romane es möglich gewesen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung der Charaktere auszustatten, und daß nur die Bühne Shakespeare's wiederum es erlaubt hatte, diesen Roman zu dem Drama zusammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geschichte selbst, so geschah dieß mit dem Wunsche und dem Streben, den historischen Gegenstand durch unmittelbar dichterische Auffassung von vornherein so zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichster Einheit verständlich sich kundgebenden Form des Drama's vorgeführt werden konnte. Gerade in diesem Wunsche und Streben liegt aber der Grund der Nichtigkeit unseres historischen Drama's. Geschichte ist nur dadurch Geschichte, daß sich in ihr mit unbedingtester Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen

der Menschen uns darstellen: sie giebt uns nicht die inneren Gesinnungen der Menschen, sondern läßt uns aus ihren Handlungen erst auf diese Gesinnungen schließen. Glauben wir nun diese Gesinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geschichte nun als aus diesen Gesinnungen gerechtfertigt darstellen, so vermögen wir dieß eben nur in der reinen Geschichtsschreibung, oder — mit erreichbarster künstlerischer Wärme — im historischen Romane, d. h. in einer Kunstform, in der wir durch keinen äußerlichen Zwang genöthigt sind, den Thatbestand der nackten Geschichte durch willkürliche Sichtung oder Zusammendrängung zu entstellen. Wir können die aus ihren Handlungen erkannten Gesinnungen geschichtlicher Personen auf keine Weise entsprechend uns verständlichen, als durch getreue Darstellung derselben Handlungen, aus denen wir jene Gesinnungen erkannt haben. Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen, dem Zwecke ihrer Darstellung zu Liebe, in irgend Etwas verändern oder entstellen, so kann dieß nothwendig wieder nur durch die Entstellung der Gesinnungen, sonach mit der gänzlichen Verneinung der Geschichte selbst geschehen. Der Dichter, der es versuchte, mit Umgehung der chronistischen Genauigkeit geschichtliche Stoffe für die dramatische Scene zu verarbeiten, und zu diesem Zwecke über den Thatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch-formellem Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte, noch aber auch ein Drama zu Stande bringen.

Halten wir, zur Verdeutlichung des Gesagten, Shakespeare's historische Dramen mit Schiller's „Wallenstein“ zusammen, so müssen wir beim ersten Blicke erkennen, wie hier mit Umgehung der äußerlichen geschichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird, während dort bei chronistischer Genauigkeit der charakteristische Inhalt der Geschichte auf das Überzeugendste wahrhaftig zu Tage tritt. Ohne Zweifel war aber Schiller ein größerer Geschichtsforscher als Shakespeare, und in seinen rein historischen Arbeiten ent=

schuldigt er sich völlig für seine Auffassung der Geschichte als dramatischer Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, ist die faktische Bestätigung Dessen, daß wohl für Shakespeare, auf dessen Bühne für die Scene an die Phantasie appellirt wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Scene überzeugend an die Sinne dargestellt haben wollen, der Historie der Stoff zum Drama zu entnehmen ist. Selbst Schiller war es aber auch nicht möglich, den noch so absichtlich von ihm zugerichteten historischen Stoff zu der von ihm in's Auge gefaßten dramatischen Einheit zusammenzudrängen: Alles, was der Geschichte erst ihr eigentliches Leben giebt, die weithin sich erstreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Drama's, in ein ganz selbständig abgeschlossenes Sonderstück verlegen, und das Drama selbst in zwei Dramen auflösen, was bei den mehrtheiligen historischen Dramen Shakespeare's eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Personen, die zu einem historischen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigsten Perioden abgetheilt sind, während im „Wallenstein“ nur eine solche, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche, Periode, bloß wegen der Umständlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten historischen Momentes, mehrtheilig gegeben wird. Shakespeare würde auf seiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.

Dieses „dramatische Gedicht“ — wie Schiller selbst es nennt — war dennoch der redlichste Versuch, der Geschichte, als solcher, Stoff für das Drama abzugewinnen.

In der weiteren Entwickelung des Drama's sehen wir von nun an von Schiller die Rücksicht auf die Historie immer mehr fallen lassen, einerseits um die Historie selbst nur als Verkleidung eines besonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andererseits um dieses Motiv immer bestimmter in einer Form des Drama's zu geben, die der

Natur der Sache nach, und namentlich auch seit Goethe's vielseitigen Versuchen, zum Gegenstande künstlerischer Spekulation geworden war. Schiller gerieth bei dieser zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Bestimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der bloß reflektirenden und rhetorisch sich gebahrenden Darstellung des Gegenstandes, bis er diesen endlich ganz nur noch nach der Form bestimmte, die er als rein künstlerisch zweckmäßigste der griechischen Tragödie entnahm. In seiner „Braut von Messina" verfuhr er für die Nachahmung der griechischen Form noch bestimmter, als Goethe in der „Iphigenia": Goethe konstruirte sich diese Form nur so weit zurück, als in ihr die plastische Einheit einer Handlung sich kundgeben sollte; Schiller suchte aus dieser Form selbst den Stoff des Drama's zu gestalten. Hierin näherte er sich dem Verfahren der französischen Tragödiendichter; nur unterschied er sich von ihnen wesentlich dadurch, daß er die griechische Form vollständiger herstellte, als sie diesen mitgetheilt worden war, und daß er den Geist dieser Form, von dem diese gar Nichts wußten, zu beleben und dem Stoffe selbst einzuprägen suchte. Er nahm hierzu von der griechischen Tragödie das „Fatum" — allerdings nur nach dem ihm möglichen Verständnisse von ihm — auf, und konstruirte aus diesem Fatum eine Handlung, die nach ihrem mittelalterlichen Kostüm den lebendigen Vermittelungspunkt zwischen der Antike und dem modernen Verständnisse bieten sollte. Nie ist vom rein kunsthistorischen Standpunkte aus so absichtlich geschaffen worden, als in dieser „Braut von Messina": was Goethe in der Vermählung des Faust mit der Helena andeutete, sollte hier durch künstlerische Spekulation verwirklicht werden. Diese Verwirklichung glückte aber entschieden nicht: Stoff und Form wurden gleichmäßig getrübt, so daß weder der mittelalterliche, gewaltsam gedeutete Roman zur Wirkung, noch auch die antike Form zur klaren Anschauung kam. Wer möchte aus diesem fruchtlosen Versuche Schiller's nicht gründliche Belehrung ziehen? — Verzweifelnd wandte auch Schiller von dieser Form sich wieder ab, und suchte in

seinem letzten dramatischen Gedichte, „Wilhelm Tell“, durch Wiederaufnahme der dramatischen Romanform wenigstens seine dichterische Frische zu retten, die unter seinem ästhetischen Experimentiren merklich erschlafft war.

Auch Schiller's dramatisches Kunstschaffen sehen wir also im Schwanken zwischen Historie und Roman, dem eigentlichen poetischen Lebenselemente unserer Zeit, einerseits, und der vollendeten Form des griechischen Drama's andererseits befangen: mit allen Fasern seiner dichterischen Lebenskraft haftete er an Jenem, während sein höherer künstlerischer Gestaltungsdrang ihn nach Dieser hintrieb.

Was Schiller besonders charakterisirt, ist, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunstform zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war so schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unseres Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieses Elementes durch künstlerische Darstellung selbst ekelte. Goethe's praktischer Sinn versöhnte sich mit unserem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der wahren Kunst selbst: dieß Ideal sah er aber nur vom Standpunkte der poetischen Unfähigkeit unseres Lebens aus, und, unsere Lebenszustände mit dem menschlichen Leben überhaupt verwechselnd, konnte er sich endlich die Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweise aber Erreichbares vorstellen. —

So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsere ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts Anderes, als die antike Kunstform, und jene Erde der praktische Roman unserer Zeit. Die neueste dramatische Dichtkunst, die als Kunst

nur von den, zu litterarischen Denkmalen gewordenen Versuchen Goethe's und Schiller's lebt, hat das Schwanken zwischen den bezeichneten entgegengesetzten Richtungen bis zum Taumeln fortgesetzt. Wo sie aus der bloßen litterarischen Dramatik sich zur Darstellung des Lebens anließ, ist sie, um scenisch wirkungsvoll und verständlich zu sein, immer in die Plattheit des dramatisirten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder wollte sie einen höheren Lebensgehalt aussprechen, so sah sie sich genöthigt, das falsche dramatische Federgewand allmählich immer wieder vollständig von sich abzustreifen, und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen.

Um unser ganzes kunstlitterarisches Schaffen für einen schnellen Überblick zusammenzufassen, reihen wir die aus ihm hervorgehenden Erscheinungen in folgende Ordnung.

Am verständlichsten vermag unser Lebenselement künstlerisch nur der Roman darzustellen. Im Streben nach wirkungsvollerer, unmittelbarerer Darstellung seines Stoffes, wird der Roman dramatisirt. Bei erkannter und von jedem Dichter neu erfahrener Unmöglichkeit dieses Beginnens wird der in seiner Vielhandlichkeit störende Stoff zur, erst unwahren, dann vollständig inhaltslosen Unterlage des modernen Bühnenstückes, d. h. des Schauspieles, welches wiederum nur dem modernen Theatervirtuosen zur Unterlage dient, herabgedrückt. Von diesem Schauspiele wendet sich der Dichter, sobald er seines Versinkens in die Coulissenroutine gewahr wird, zur ungestörten Darstellung des Stoffes im Romane zurück; die vergebens von ihm erstrebte vollendete dramatische Form läßt er sich aber als etwas gänzlich Fremdes durch die thatsächliche Aufführung des wirklichen griechischen Drama's vorführen. In der Litteratur-Lyrik bekämpft, verspottet, — beklagt und beweint er aber endlich den Widerspruch unserer Lebenszustände, der ihm für die Kunst als Widerspruch zwischen Stoff und Form, für das Leben als Widerspruch zwischen Mensch und Natur erscheint.

Merkwürdig ist es, daß die neueste Zeit diesen tiefen, unversöhnbaren Widerspruch kunstgeschichtlich mit einer Augenfälligkeit dargethan hat, daß eine Forterhaltung des Irrthumes in Bezug auf ihn jedem nur Halbhellblickenden unmöglich erscheinen muß. Während der Roman überall, und namentlich bei den Franzosen, nach letztem phantastischen Ausmalen der Historie sich auf die nackteste Darstellung des Lebens der Gegenwart warf, dieses Leben bei seiner lasterhaftesten sozialen Grundlage erfaßte, und, bei vollendeter Unschönheit als Kunstwerk, das litterarische Kunstwerk des Romanes selbst zur revolutionären Waffe gegen diese soziale Grundlage schuf, — während der Roman, sage ich, zum Aufruf an die revolutionäre Kraft des Volkes wurde, die diese Lebensgrundlage zerstören soll, — vermochte ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgendwelchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nöthige Musik anfertigen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Nothlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unseres ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unserer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinwegzuläugnen suchte. Aber eine bestimmte Wahrheit mußte uns diese Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unser Litteratur-Drama vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Klavier vom symphonischen Gesang menschlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteste Vermittelung litterarischer Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunst, wie auf dem Klaviere durch komplizirteste Vermittelung der technischen Mechanik zur Hervorbringung von Musik gelangen können, — das heißt aber — einer seelenlosen Dichtkunst, einer tonlosen Musik. —

Mit diesem Drama hat allerdings die wahre Musik, das liebende Weib, nichts zu schaffen. Die Kokette kann sich diesem spröden Manne nahen, um ihn in die Netze ihrer Gefallsucht zu verstricken; die Prüde kann sich an den Impotenten anschließen, um sich mit ihm in Gottseligkeit zu ergehen; die Buhlerin läßt sich von ihm bezahlen und verlacht ihn: das wahrhaft liebessehnsüchtige Weib wendet sich aber ungerührt von ihm ab! —

Wollen wir nun näher erforschen, was dieses Drama impotent machte, so haben wir den Stoff genau zu ergründen, von dem es sich ernährte. Dieser Stoff war, wie wir ersahen, der Roman; und auf das Wesen des Romanes müssen wir daher nun bestimmter eingehen.

II.

Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mittheilung.

Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von Außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von ihnen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach Außen wieder mitzutheilen.

Wie das Auge die entfernter liegenden Gegenstände nur in immer verjüngtem Maaßstabe aufzunehmen vermag, kann auch das Gehirn des Menschen, der Ausgangspunkt des Auges nach innen, an dessen, durch den ganzen inneren Lebensorganismus bedingte Thätigkeit dieses die aufgenommenen äußeren Erscheinungen mittheilt, zunächst sie nur nach dem verjüngten Maaße der menschlichen Individualität erfassen. In diesem Maaße vermag aber die Thätigkeit des Gehirnes die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelösten Erscheinungen zu den umfassendsten neuen Bildern zu gestalten, wie sie aus dem doppelten Bemühen, sie zu sichten oder im Zusammenhange sich vorzuführen, entstehen, und diese Thätigkeit des Gehirnes nennen wir Phantasie.

Das unbewußte Streben der Phantasie geht nun dahin, des wirklichen Maaßes der Erscheinungen inne zu werden, und dieß treibt sie zur Mittheilung ihres Bildes wieder nach Außen, indem sie ihr Bild, um es der Wirklichkeit zu vergleichen, dieser gewissermaßen anzupassen sucht. Die Mittheilung nach Außen vermag aber nur auf künstlerisch vermitteltem Wege vor sich zu gehen; die Sinne, welche die äußeren Erscheinungen unwillkürlich aufnahmen, bedingen, zur Mittheilung des Phantasiebildes wiederum an sie, die Abrichtung und Verwendung des organischen Äußerungsvermögens des Menschen, der sich verständlich an diese Sinne mittheilen will. Vollkommen verständlich wird das Phantasiebild in seiner Äußerung nur, wenn es sich in eben dem Maaße wieder an die Sinne mittheilt, in welchem diesen die Erscheinungen ursprünglich sich kundthaten, und an der, seinem Verlangen endlich entsprechenden Wirkung seiner Mittheilung wird der Mensch erst des richtigen Maaßes der Erscheinungen in so weit inne, als er dieß als das Maaß erkennt, in welchem die Erscheinungen dem Menschen überhaupt sich mittheilen. Niemand kann sich verständlich mittheilen, als an Die, welche die Erscheinungen in dem gleichen Maaße mit ihm sehen: dieses Maaß ist aber für die Mittheilung das verdichtete Bild der Erscheinungen selbst, in welchem diese sich den Menschen erkenntlich darstellen. Dieses Maaß muß daher auf einer gemeinsamen Anschauung beruhen, denn nur was dieser gemeinsamen Anschauung erkenntlich ist, läßt sich ihr künstlerisch wiederum mittheilen: ein Mensch, dessen Anschauung nicht die gemeinsame ist, kann sich auch nicht künstlerisch kundgeben. — Nur in einem beschränkten Maaße innerer Anschauung vom Wesen der Erscheinungen hat sich seit Menschengedenken bisher der künstlerische Mittheilungstrieb bis zur Fähigkeit überzeugendster Darstellung an die Sinne ausbilden können: nur der griechischen Weltanschauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunstwerk des Drama's entblühen. Der Stoff dieses Drama's war aber der Mythos, und aus seinem Wesen

können wir allein das höchste griechische Kunstwerk und seine uns berückende Form begreifen.

Im Mythos erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind. Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, deren wirklichen Zusammenhang der Mensch noch nicht zu fassen vermag, macht auf ihn zunächst den Eindruck der Unruhe: um diese Unruhe zu überwinden, sucht er nach einem Zusammenhange der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zusammenhang findet aber nur der Verstand, der die Erscheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantasie, und die ihnen untergelegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, als sein eigenes menschliches Wesen, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Geht nun der Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen, — da er Beruhigung nur durch dieselben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, — so muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständniß kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die

er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur im Zusammenhange des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im Allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt eines menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird. Durch die Fähigkeit, so durch seine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung sich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunst; denn künstlerischen Gehalt und Form müssen nothwendig diese Gestalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigenthümlichkeit ist, sie nur dem Verlangen nach faßbarer Darstellung der Erscheinungen, somit dem sehnsüchtigen Wunsche, sich und sein eigenstes Wesen — dieses gottschöpferische Wesen — selbst in dem dargestellten Gegenstande wieder zu erkennen, ja überhaupt erst zu erkennen, entsprungen sind. Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den, durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest". So stellte das

Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, und so endlich den Menschen dar. —

Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester, gedrängtester Form vor. Die gemeinsame Anschauung vom Wesen der Erscheinungen, die im Mythos sich aus der Natur-Anschauung zur menschlich-sittlichen verdichtete, tritt hier, in bestimmtester, verdeutlichendster Form an die universellste Empfängnißkraft des Menschen sich kundgebend, als Kunstwerk aus der Phantasie in die Wirklichkeit ein. Wie im Drama die zuvor im Mythos immer nur noch gedachten Gestalten in wirklich leiblicher Darstellung durch Menschen vorgeführt wurden, so drängte auch die wirklich dargestellte Handlung, ganz dem Wesen des Mythos entsprechend, sich zu plastischer Dichtheit zusammen. Wird die Gesinnung eines Menschen nur in seiner Handlung uns überzeugend offenbar, und besteht der Charakter eines Menschen eben in der vollkommenen Übereinstimmung seiner Gesinnung mit seiner Handlung, so wird diese Handlung, und somit die ihr zu Grunde liegende Gesinnung — ganz im Sinne des Mythos auch — erst dadurch bedeutungsvoll und einem umfangreichen Inhalte entsprechend, daß auch sie in vollster Gedrängtheit sich kundgiebt. Eine Handlung, die aus vielen Theilen besteht, ist entweder, wenn alle diese Theile von inhaltsvoller, entscheidender Wichtigkeit sind, eine übertriebene, ausschweifende und unverständliche, oder, wenn diese Theile nur Anfänge und Absätze von Handlungen enthalten, eine kleinliche, willkürliche und inhaltslose. Der Inhalt einer Handlung ist die ihr zu Grunde liegende Gesinnung; soll diese Gesinnung eine große, umfangreiche, das Wesen des Menschen nach irgend einer bestimmten Richtung hin erschöpfende sein, so bedingt sie auch die Handlung als eine entscheidende, einzige und untheilbare, denn nur in einer solchen Handlung wird eine große Gesinnung uns offenbar.

Der Inhalt des griechischen Mythos war seiner Natur nach von dieser umfangreichen, aber dichtgedrängten Beschaffenheit, und in der Tragödie äußerte sich dieser mit vollster Bestimmtheit auch als diese eine, nothwendige und entscheidende Handlung. Diese eine Handlung in ihrer wichtigsten Bedeutung aus der Gesinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu lassen, das war die Aufgabe des tragischen Dichters; die Nothwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Gesinnung zum Verständnisse zu bringen, darin bestand die Lösung seiner Aufgabe. Die einheitvolle Form seines Kunstwerkes war ihm aber in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keinesweges aber um eines willkürlich erdachten künstlerischen Baues willen zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte. Der tragische Dichter theilte den Inhalt und das Wesen des Mythos nur am überzeugendsten und verständlichsten mit, und die Tragödie ist nichts Anderes, als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung.

Suchen wir uns nun deutlich zu machen, welches die Lebensanschauung der modernen Welt ist, die im Roman ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. —

Sobald der reflektirende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit von Einzelnheiten. Die anatomische Wissenschaft begann ihr Werk, und verfolgte den ganz entgegengesetzten Weg der Volksdichtung: wo diese

unwillkürlich verband, trennte jene absichtlich; wo diese den Zusammenhang sich darstellen wollte, trachtete jene nur nach genauestem Erkennen der Theile; und so mußte Schritt für Schritt jede Volksanschauung vernichtet, als abergläubisch überwunden, als kindisch verlacht werden. Die Naturanschauung des Volkes ist in Physik und Chemie, seine Religion in Theologie und Philosophie, sein Gemeindestaat in Politik und Diplomatie, seine Kunst in Wissenschaft und Ästhetik, sein Mythos aber in die geschichtliche Chronik aufgegangen. —

Auch die neue Welt gewann ihre gestaltende Kraft aus dem Mythos; aus der Begegnung und Mischung zweier Hauptmythenkreise, die nie sich vollständig durchdringen und zu plastischer Einheit sich erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor.

Im christlichen Mythos war Das, worauf der Grieche alle äußeren Erscheinungen bezog und was er daher zum sicher gestalteten Vereinigungspunkt aller Natur- und Weltanschauungen gemacht hatte, — der Mensch, das von vornherein Unbegreifliche, sich selbst Fremde geworden. Der Grieche war von Außen, durch den Vergleich der äußeren Erscheinungen mit dem Menschen, zum Menschen gekommen: in seiner Gestalt, in seinen unwillkürlich gebildeten sittlichen Begriffen, fand er, vom Schweifen in den Weiten der Natur zurückkehrend, Maaß und Beruhigung. Dieses Maaß war aber ein eingebildetes und nur künstlerisch verwirklichtes: mit dem Versuche, im Staate es absichtlich zu realisiren, deckte sich der Widerspruch jenes eingebildeten Maaßes mit der Wirklichkeit der realen menschlichen Willkür insoweit auf, als Staat und Individuum sich nur durch offenbarste Übertretung jenes eingebildeten Maaßes zu erhalten suchen mußten. Als die natürliche Sitte zum willkürlich vertragenen Gesetz, die Stammesgemeinschaft zum willkürlich konstruirten politischen Staate geworden waren, lehnte nun gegen Gesetz und Staat sich wieder der unwillkürliche Lebenstrieb des Menschen mit dem vollen Anscheine der egoistischen Willkür auf. In dem Zwiespalte zwischen

Dem, was der Mensch für gut und recht erkannte, wie Gesetz und Staat, und Dem, wozu sein Glückseligkeitstrieb ihn drängte, — der individuellen Freiheit, mußte der Mensch sich endlich unbegreiflich vorkommen, und dieses Irresein an sich war der Ausgangspunkt des christlichen Mythos. In diesem schritt der, der Aussöhnung mit sich bedürftige, individuelle Mensch bis zur ersehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlösung in einem außerweltlichen Wesen vor, in welchem Gesetz und Staat insoweit vernichtet waren, als sie in seinem unerforschlichen Willen mit inbegriffen gedacht wurden. Die Natur, aus welcher der Grieche bis zum deutlichen Erfassen des Menschen gelangt war, hatte der Christ gänzlich zu übersehen: galt ihm als ihre höchste Spitze der in sich uneinige, erlösungsbedürftige Mensch, so konnte sie ihm nur noch uneiniger und an sich verdammungswürdiger erscheinen. Die Wissenschaft, welche die Natur in ihre Theile zerlegte, ohne das wirkliche Band dieser Theile noch zu finden, konnte die christliche Ansicht von der Natur nur unterstützen.

Körperliche Gestalt gewann der christliche Mythos aber an einem persönlichen Menschen, der um des Verbrechens an Gesetz und Staat willen den Martertod erlitt, in der Unterwerfung unter die Strafe Gesetz und Staat als äußerliche Nothwendigkeiten rechtfertigte, durch seinen freiwilligen Tod zugleich aber auch Gesetz und Staat zu Gunsten einer inneren Nothwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch Erlösung in Gott, aufhob. Die hinreißende Gewalt des christlichen Mythos auf das Gemüth besteht in der von ihm dargestellten Verklärung durch den Tod. Der gebrochene, todesberauschte Blick eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvermögend, uns mit dem letzten Leuchten seines Glanzes noch einmal berührt, übt einen Eindruck der herzbewältigendsten Wehmuth auf uns aus; dieser Blick ist aber begleitet von dem Lächeln der bleichen Wangen und Lippen, das, an sich nur dem Wohlgefühle des endlich überstandenen Todesschmerzes im Augenblicke der eintreten=

den vollständigen Auflösung entsprungen, auf uns den Eindruck vorausempfundener überirdischer Seligkeit macht, die eben nur durch Ersterben des leiblichen Menschen gewonnen werden könne. So, wie wir ihn in seinem Verscheiden sahen, steht der Hingeschiedene nun vor dem Blicke unserer Erinnerung: alle Willkürlichkeit und Unbestimmtheit seiner sinnlichen Lebensäußerung nimmt unser Gedenken von seinem Bilde fort; den nur noch Gedachten sieht unser geistiges Auge, der Blick der gedenkenden Minne, in dem sanftdämmernden Scheine leidenloser, süßruhiger Glückseligkeit. So gilt uns der Augenblick des Todes als der der wirklichen Erlösung in Gott, denn durch sein Sterben ist der Geliebte, in unserem Gedenken an ihn, von der Empfindung des Lebens geschieden, deren Wonnen wir, in der Sehnsucht nach eingebildeten größeren Wonnen, uneingedenk sind, deren Schmerzen wir aber, namentlich auch in dem Verlangen nach dem verklärten Seligen, einzig als das Wesen der Empfindung des Lebens festhalten.

Dieses Sterben, und die Sehnsucht nach ihm, ist der einzige wahre Inhalt der aus dem christlichen Mythos hervorgegangenen Kunst: er äußert sich als Scheu, Ekel und Flucht vor dem wirklichen Leben, und als Verlangen nach dem Tode. Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, sondern auch sittliche Nothwendigkeit, aber nur dem Leben gegenüber, welches an sich der wirkliche Gegenstand auch aller Kunstanschauung war. Das Leben bedang aus sich, aus seiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Nothwendigkeit, den tragischen Tod, der an sich nichts Anderes war, als der Abschluß eines durch Entwickelung vollster Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieser Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Christen war aber der Tod an sich der Gegenstand; — das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abstreifung des sinnlichen Leibes, die absichtliche Vernichtung des wirklichen Daseins, war

der Gegenstand der christlichen Kunst, der somit stets nur geschildert, beschrieben, nie aber, und am allerwenigsten im Drama, dargestellt werden konnte. Das entscheidende Element des Drama's ist die künstlerisch verwirklichte Bewegung eines scharf bestimmten Inhaltes: eine Bewegung kann unsere Theilnahme aber nur fesseln, wenn sie zunimmt; eine abnehmende Bewegung schwächt und zerstreut unsere Theilnahme, — außer da, wo sich in ihr eine nothwendige Beruhigung vorübergehend ausdrückt. Im griechischen Drama wächst die Bewegung vom Beginne an zu immer beschleunigterem Laufe, bis zum erhabenen Sturme der Katastrophe; das ungemischte, wahrhaftige christliche Drama müßte mit dem Sturme des Lebens beginnen, um die Bewegung zum schwärmerischen Ersterben abzuschwächen. Die Passionsspiele des Mittelalters stellten die Leidensgeschichte Jesus' in der Form wechselnder, leiblich ausgeführter Bilder dar: das wichtigste und ergreifendste dieser Bilder führte Jesus am Kreuze hängend vor: Hymnen und Psalmen wurden während dieser Ausstellung gesungen. — Die Legende, dieser christliche Roman, vermochte einzig den christlichen Stoff zur anziehenden Darstellung zu bringen, weil sie — wie es bei diesem Stoffe einzig möglich war — nur an die Phantasie, nicht aber an die sinnliche Anschauung sich wandte. Nur der Musik war es vorbehalten, diesen Stoff auch durch äußere, sinnlich wahrnehmbare Bewegung darzustellen, jedoch nur dadurch, daß sie ihn gänzlich zum bloßen Gefühlsmomente auflöste, zur Farbenmischung ohne Zeichnung, die in der farbigen Zerflossenheit der Harmonie so erlosch, wie der Sterbende aus der Wirklichkeit des Lebens zerfließt. —

Der zweite, dem christlichen Mythos entgegengesetzte, auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkende Mythenkreis, ist die heimische Sage der neueren europäischen, vor Allem aber der deutschen Völker.

Der Mythos dieser Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage — der Siegfriedssage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos überhaupt belehrt. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maaßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab. Ein unermeßlicher Reichthum verehrter Vorfälle und Handlungen füllte diesen, zur Heldensage gestalteten religiösen Mythos an: so mannigfaltig diese gedichteten und besungenen Handlungen aber auch sich geben mochten, so erschienen sie doch alle nur als Variationen eines gewissen, sehr bestimmten Typus von Begebenheiten, den wir bei gründlicher Forschung auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückzuführen vermögen. In dieser religiösen, der Naturanschauung entnommenen Vorstellung hatten, bei ungetrübter Entwickelung des eigenthümlichen Mythos, die buntesten Äußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Gestaltungen der Sage bei den vielfachen Geschlechtern und Stämmen sich aus wirklichen Erlebnissen immer neu bereichern, so geschah die dichterische Gestaltung des neu Erlebten doch unwill-

kürlich immer nur in der Weise, wie sie der dichterischen Anschauung einmal zu eigen war, und diese wurzelte tief in derselben religiösen Naturanschauung, die einst den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uranschauung vom Wesen der Dinge wurzelnde. An diese Wurzel legte nun aber das Christenthum die Hand: dem ungeheuren Reichthume der Zweige und Blätter des germanischen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Christen nicht beizukommen, aber die Wurzel suchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daseins gewachsen war. Den religiösen Glauben, die Grundanschauung vom Wesen der Natur, hob das Christenthum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anschauungsweise, die den alten schnurgerade entgegengesetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollständig auszurotten, so nahm es ihm doch wenigstens seine üppig zeugende künstlerische Kraft: was aber dieser Kraft bisher entwachsen war, die unermeßlich reich gestaltete Sage, dieß blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöstes Geäst, die fortan aus ihrem Keime selbst ungenährte, das Volk selbst nur noch kümmerlich nährende Frucht. Wo zuvor in der religiösen Volksanschauung der einheitlich bindende Haft für alle noch so mannigfaltigen Gestaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieses Haftes, nur noch ein loses Gewirr bunter Gestalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungssüchtigen, nicht mehr aber schöpferischen Phantasie herumschwirrte. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zersetzte sich in seine einzelnen, fertigen Bestandtheile, seine Einheit in tausendfache Vielheit, der Kern seiner Handlung in ein Unmaaß von Handlungen. Diese Handlungen, an sich nur Individualisirungen einer großen Urhandlung, gleichsam persönliche Variationen derselben, dem Wesen des Volkes als dessen Äußerung nothwendigen, Handlung, — wurden wiederum in der Weise zersplittert und entstellt, daß sie nach willkürlichem Be-

lieben in ihren einzelnen Theilen wieder zusammengesetzt und verwendet werden konnten, um den rastlosen Trieb einer Phantasie zu nähren, die — innerlich gelähmt und der nach Außen gestaltenden Fähigkeit beraubt — nur auch Äußerliches noch verschlingen, nicht Innerliches mehr von sich geben konnte. Die Zersplitterung und das Ersterben des deutschen Epos, wie es uns in den wirren Gestaltungen des „Heldenbuches" vorliegt, zeigt sich uns in einer ungeheuren Masse von Handlungen, die um so größer anschwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht. —

Diesem Mythos, für den dem Volke durch die Annahme des Christenthumes alles wahre Verständniß seiner ursprünglichen, lebenvollen Beziehungen vollständig verloren ging, ward, als das Leben seines einheitvollen Leibes durch den Tod sich in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöst hatte, die christlich-religiöse Anschauung wie zu neuer Belebung untergelegt. Diese Anschauung konnte nach ihrer innersten Eigenthümlichkeit eigentlich nur diesen Tod des Mythos beleuchten und mit mystischer Verklärung ausschmücken: sie rechtfertigte seinen Tod gewissermaßen, indem sie all' jene massenhaften und bunt sich durchkreuzenden Handlungen, die an sich nicht aus einer noch begriffenen und dem Volke eigenen Gesinnung erklärt und gerechtfertigt werden konnten, in ihrer launenhaften Willkür sich darstellte, und, da sie ihre rechtfertigenden Beweggründe nicht zu fassen vermochte, sie nach dem christlichen Tode, als dem erlösenden Ausgangspunkte hinleitete. Der christliche Ritterroman, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens giebt, beginnt mit dem viellebigen Leichenreste des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Gesinnung uns unbegreiflich und willkürlich erscheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der christlichen Lebensanschauung beruhen, dem Dichter verloren gegangen sind: die Zwecklosigkeit und Unbefugtheit dieser Handlungen durch sich selbst darzustellen, und aus ihnen für das unwillkürliche Gefühl die Nothwendigkeit des Unterganges der

Handelnden, — sei es durch aufrichtige Annahme der christlichen, zur Beschaulichkeit und Unthätigkeit auffordernden Lebensregeln, oder durch die äußerste Bethätigung der christlichen Anschauung, den Märtyrertod selbst zu rechtfertigen, — dieß war die natürliche Richtung und Aufgabe des geistlichen Rittergedichtes. —

Der ursprüngliche Handlungsstoff des heidnischen Mythos hatte sich aber bereits auch zur ausschweifendsten Mannigfaltigkeit durch die Mischung aller nationalen, ähnlich dem germanischen von ihrer Wurzel abgelösten, Sagenstoffe bereichert. Durch das Christenthum waren alle Völker, die sich zu ihm bekannten, von dem Boden ihrer natürlichen Anschauungsweise losgerissen, und die ihr entsprossenen Dichtungen zu Gaukelbildern für die fessellose Phantasie umgeschaffen worden. In den Kreuzzügen hatte Abend- und Morgenland bei massenhafter Berührung diese Stoffe ausgetauscht und ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure ausgedehnt. Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständniß des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswüthige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen. — Diesen Trieb vermochte die christliche Anschauung endlich nicht mehr zu lenken, obschon sie ihn selbst im Grunde erzeugt hatte, da er ursprünglich nichts Anderes war, als der Drang, vor der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen. Diese eingebildete Welt mußte, bei noch so großer Ausschweifung der Phantasie, ihr Urbild aber doch immer nur den Erscheinungen der wirklichen Welt entnehmen: die Einbildungskraft konnte endlich wieder nur wie im Mythos verfahren: sie drängte alle ihr begreiflichen Realitäten der wirklichen Welt zu gedichteten Bildern zusammen, in denen sie das Wesen von Totalitäten individualisirte und dadurch sie zu ungeheuerlichen Wundern ausstattete. Auch dieser Drang der Phantasie ging in Wahrheit, wie

im Mythos, wiederum nur zur Auffindung der Wirklichkeit, und zwar der Wirklichkeit einer ungeheuer ausgedehnten Außenwelt hin, und seine Bethätigung in diesem Sinne blieb nicht aus. Der Drang nach Abenteuern, in denen man das Phantasiebild sich zu verwirklichen sehnte, verdichtete sich endlich zum Drange nach Unternehmungen, in denen, nach tausendfältig erfahrener Fruchtlosigkeit des Abenteuers, das ersehnte Ziel der Erkennung der Außenwelt, im Genusse der Frucht wirklicher Erfahrungen, mit ernstem, auf die bestimmte Erreichung gerichtetem Eifer aufgesucht wurde. Kühne, in bewußter Absicht unternommene Entdeckungsreisen, und tiefe, auf ihre Ergebnisse begründete Forschungen der Wissenschaft enthüllten uns endlich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist. — Durch diese Erkenntniß ward der Roman des Mittelalters vernichtet, und der Schilderung eingebildeter Erscheinungen folgte die Schilderung ihrer Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit war aber nur in den, für unsere Thätigkeit unnahbaren, Erscheinungen der Natur eine von unseren Irrthümern unberührte, unentstellte geblieben. An der Wirklichkeit des menschlichen Lebens hafteten unsere Irrthümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben des Menschen nach der Nothwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unserer Macht steht, zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach Außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen; denn aus dieser Erkenntniß haben wir das Maaß für die Erkenntniß auch des Wesens des Menschen gewonnen.

Die christliche Anschauung, die den Drang der Menschen nach Außen unwillkürlich erzeugt hatte, aus sich aber ihn weder ernähren noch lenken konnte, hatte sich dieser Erscheinung gegenüber in sich

selbst zum starren Dogma zusammengezogen, gleichsam um vor der ihr unbegreiflichen Erscheinung sich selbst zu retten. Hier bekundete sich nun die eigentliche Schwäche und widerspruchvolle Natur dieser Anschauung. Das wirkliche Leben und der Grund seiner Erscheinungen war ihr von je etwas Unbegreifliches gewesen. Den Zwiespalt zwischen dem Gesetzesstaat und der Willkür des individuellen Menschen hatte sie um so weniger überwinden können, als in ihm einzig ihr Ursprung und Wesen wurzelte: war der individuelle Mensch vollkommen mit der Gesellschaft versöhnt, ja, — nahm er aus ihr die vollste Befriedigung seines Glückseligkeitstriebes, so war auch jede Nothwendigkeit der christlichen Anschauung aufgehoben, das Christenthum selbst praktisch vernichtet. Wie ursprünglich im menschlichen Gemüthe aus diesem Zwiespalte aber diese Anschauung hervorgegangen war, so nährte das Christenthum als Welterscheinung sich auch lediglich von diesem fortgesetzten Zwiespalte, und ihn absichtlich zu unterhalten mußte daher zur Lebensaufgabe der Kirche werden, sobald sie einmal ihres Lebensquelles sich vollkommen bewußt ward. —

Auch die christliche Kirche hatte nach Einheit gerungen: alle Kundgebungen des Lebens sollten in sie, als den Mittelpunkt des Lebens, auslaufen. Sie war aber nicht ein Mittelpunkt, sondern ein Endpunkt des Lebens, denn das Geheimniß des wahrsten christlichen Wesens war der Tod. Am anderen Endpunkte stand nun aber der natürliche Quell des Lebens selbst, dessen der Tod eben nur durch Vernichtung Herr zu werden vermag: die Gewalt, die dieses Leben aber ewig dem christlichen Tode zuführte, war keine andere als der Staat selbst. Der Staat war der eigentliche Lebensquell der christlichen Kirche; diese wüthete gegen sich selbst, als sie gegen den Staat kämpfte. Was die Kirche im herrschsüchtigen, aber redlichen, mittelalterlichen Glaubenseifer bestritt, war der Rest von altheidnischer Gesinnung, der sich in der individuellen Selbstberechtigung der weltlichen Machthaber aussprach: sie drängte diese Machthaber dadurch, daß sie ihnen die

Nachsuchung ihrer Berechtigung durch göttliche Bestätigung vermittelst der Kirche auferlegte, aber gewaltsam zur Konsolidirung des absoluten, niet- und nagelfesten Staates hin, wie als ob sie gefühlt hätte, solch' ein Staat sei ihr zu ihrer eigenen Existenz nöthig. So mußte die christliche Kirche ihren eigenen Gegensatz, den Staat, endlich selbst befestigen helfen, um in einer dualistischen Existenz ihre eigene zu ermöglichen: sie ward selbst zu einer politischen Macht, weil sie fühlte, daß sie nur in einer politischen Welt existiren könne. Die christliche Anschauung, die in ihrem innersten Bewußtsein eigentlich den Staat aufhob, ist, zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, sondern sie hat sein, die freie Individualität zwingendes Bestehen erst zu solch' drückender Fühlbarkeit gebracht, daß von nun an der nach Außen geleitete Drang der Menschheit sich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat, wie zur letzten Verwirklichung der nach ihrem Wesen erschauten Natur der Dinge auch im menschlichen Leben selbst.

Zunächst aber war die Wirklichkeit des Lebens und seiner Erscheinungen selbst in der Weise aufzufinden, wie die Wirklichkeit der natürlichen Erscheinungen durch Entdeckungsreisen und wissenschaftliche Forschungen aufgefunden worden war. Der bis jetzt dahin nach Außen gerichtete Drang der Menschen kehrte nun zur Wirklichkeit auch des sozialen Lebens zurück, und zwar mit um so größerem Eifer, als sie, nach äußerster Flucht in aller Welt Enden, des Zwanges dieser sozialen Zustände nie sich entledigen hatten können, sondern überall ihm unterworfen geblieben waren. Das, vor dem man unwillkürlich geflohen war, und dem man in Wahrheit doch nie entfliehen konnte, mußte endlich als in unseren eigenen Herzen und in unserer unwillkürlichen Anschauung vom Wesen der menschlichen Dinge so tief begründet erkannt werden, daß vor ihm eine bloße Flucht nach Außen unmöglich war. Aus den unendlichen Räumen der Natur zurückkommend, wo wir die Einbildungen unserer Phantasie vom Wesen der Dinge widerlegt gefunden hatten, suchten wir nothgedrungen in

einer klaren und deutlichen Beschauung auch der menschlichen Zustände dieselbe Widerlegung für eine eingebildete, unrichtige Ansicht von ihnen, aus der heraus wir selbst sie so genährt und gestaltet haben mußten, als wir zuvor die Erscheinungen der Natur aus unserer irrthümlichen Ansicht uns gestaltet hatten. Der erste und wichtigste Schritt zur Erkenntniß bestand daher darin, die Erscheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit zu erfassen, und zwar zunächst ohne alle Beurtheilung, sondern mit dem Bemühen, ihren Thatbestand und Zusammenhang uns so ersichtlich und der Wahrheit entsprechend wie möglich vorzuführen. So lange Seefahrer nach vorgefaßten Meinungen die zu entdeckenden Gegenstände sich vorgestellt hatten, mußten sie durch die endlich erkannte Wirklichkeit sich immer enttäuscht sehen; der Erforscher unserer Lebenszustände hielt sich daher zu immer größerer Vorurtheilslosigkeit an, um ihrem wirklichen Wesen desto sicherer auf den Grund zu kommen. Die ungetrübteste Anschauungsweise der nackten, unentstellten Wirklichkeit wird von nun an die Richtschnur des Dichters: die Menschen und ihre Zustände wie sie sind, nicht wie man sie zuvor sich einbildete, zu begreifen und darzustellen, ist fortan die Aufgabe nicht minder des Geschichtsschreibers, als des Künstlers, der die Wirklichkeit des Lebens im gedrängten Bilde sich vorführen will, — und Shakespeare war der unübertroffene Meister in dieser Kunst, die ihn die Gestalt seines Drama's erfinden ließ. —

Aber nicht im wirklichen Drama war, wie wir sahen, diese Wirklichkeit des Lebens künstlerisch darzustellen, sondern nur im schildernden, beschreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns diese Wirklichkeit einzig selbst belehren kann.

———

Der Mensch kann nur im Zusammenhange mit den Menschen überhaupt, mit seiner Umgebung, begriffen werden: losgelöst aus diesem mußte gerade der moderne Mensch als das Allerunbegreiflichste erscheinen. Der rastlose innere Zwiespalt dieses Menschen, der zwischen Wollen und Können sich ein Chaos von marternden Vorstellungen geschaffen hatte, die ihn zum Kampfe gegen sich selbst, zur Selbstzernagung und zum leiblosen Aufgehen in den christlichen Tod getrieben hatten, — war nicht sowohl, wie das Christenthum es versucht hatte, aus der Natur des individuellen Menschen selbst, als aus der Verirrung dieser Natur, in welche sie eine unverständnißvolle Anschauung des Wesens der Gesellschaft gebracht hatte, zu erklären. Jene peinigenden Vorstellungen, welche diese Anschauung trübten, mußten auf die ihnen zu Grunde liegende Wirklichkeit zurückgeführt werden, und als diese Wirklichkeit hatte der Forscher den wahren Zustand der menschlichen Gesellschaft zu erkennen. Aber auch dieser Zustand, in welchem tausendfache Berechtigungen durch millionenfache Rechtlosigkeiten sich ernährten, und der Mensch vom Menschen durch eingebildete, und nach der Einbildung verwirklichte, unübersteigbare Schranken getrennt war, konnte nicht aus sich selbst begriffen werden; er mußte aus den zu Rechten gewordenen Überlieferungen der Geschichte, aus dem thatsächlichen Inhalte und endlich aus dem Geiste der geschichtlichen Vorfälle, aus den Gesinnungen, die sie hervorriefen, erklärt werden.

Als solche geschichtliche Thatsachen häuften sich vor dem menschensuchenden Blicke des Forschers eine so ungeheure Masse berichteter Vorgänge und Handlungen, daß die überreiche Stofffülle des mittelalterlichen Romanes sich dagegen als nackte Armuth darstellte. Und dennoch war diese Masse, die bei näherer Betrachtung sich zu immer vielgliedrigerer Verzweigung ausdehnte, von dem Forscher nach der Wirklichkeit der menschlichen Zustände bis in die weitesten Fernen zu durchdringen, um aus ihrem erdrückenden Wuste das Einzige, um das

es sich solcher Mühe verlohnte, den wirklichen unentstellten Menschen nach der Wahrheit seiner Natur zu entdecken. Vor der unübersehbaren Fülle geschichtlicher Realitäten mußte der Einzelne für seinen Forschungseifer sich Grenzen stecken: er mußte aus einem größeren Zusammenhange, den er nur noch andeuten durfte, Momente losreißen, um an ihnen mit größerer Genauigkeit einen engeren Zusammenhang nachzuweisen, ohne welchen jede geschichtliche Darstellung überhaupt unverständlich bleibt. Aber auch in den engsten Grenzen ist dieser Zusammenhang, aus dem eine geschichtliche Handlung einzig begreiflich ist, nur durch die umständlichste Vorführung einer Umgebung zu ermöglichen, für die wir irgendwelche Theilnahme wiederum nur empfinden können, wenn sie uns durch belebteste Schilderung zur Anschauung gebracht wird. Der Forscher mußte durch die gefühlte Nothwendigkeit dieser Schilderung wieder zum Dichter werden: sein Verfahren konnte aber nur ein, dem des dramatischen Dichters geradezu entgegengesetztes sein. Der dramatische Dichter drängt die Umgebung der handelnden Person zur leicht übersehbaren Darstellung zusammen, um die Handlung dieser Person, die er ihrem Inhalte wie ihrer Äußerung nach wiederum zu einer umfassenden Haupthandlung zusammendrängt, aus der wesenhaften Gesinnung des Individuums hervorgehen, in ihr diese Individualität sich zum Abschluß bringen zu lassen, und an ihr das Wesen des Menschen nach einer bestimmten Richtung hin überhaupt darzustellen.

Der Romandichter hingegen hat die Handlung der geschichtlichen Hauptperson aus der äußeren Nothwendigkeit der Umgebung begreiflich zu machen: er hat, um den Eindruck geschichtlicher Wahrhaftigkeit auf uns zu bewirken, vor Allem den Charakter dieser Umgebung zum Verständnisse zu bringen, weil in ihr alle die Anforderungen begründet liegen, die das Individuum bestimmen, so und gerade nicht anders zu handeln. Im geschichtlichen Romane suchen wir uns den

Menschen begreiflich zu machen, den wir vom rein menschlichen Standpunkte aus eben nicht verstehen können. Wenn wir uns die Handlung eines geschichtlichen Menschen nackt und bloß als rein menschliche vorstellen wollen, so muß sie uns höchst willkürlich, ungereimt und jedenfalls unnatürlich erscheinen, eben weil wir die Gesinnung dieser Handlung nicht aus der rein menschlichen Natur zu rechtfertigen vermögen. Die Gesinnung einer geschichtlichen Person ist die Gesinnung dieses Individuums aber nur insoweit, als sie aus einer gemeingiltigen Ansicht vom Wesen der Dinge sich auf ihn überträgt; diese gemeingiltige Ansicht, die eine rein menschliche, jederzeit und an jedem Orte giltige *nicht* ist, findet ihre Erklärung aber nur wieder in einem rein geschichtlichen Verhältnisse, das sich im Laufe der Zeiten ändert und zu keiner Zeit dasselbe ist. Dieses Verhältniß und seinen Wechsel können wir uns aber wiederum nur erklären, wenn wir die ganze Kette geschichtlicher Vorfälle verfolgen, die in ihrem vielgliederigen Zusammenhange auf ein einfacheres Geschichtsverhältniß so wirkten, daß es gerade *diese* Gestalt annahm und gerade *diese* Gesinnung in ihr als gemeingiltige Ansicht sich kundgab. Das Individuum, in dessen Handlung diese Gesinnung sich nun äußern soll, muß daher, um seine Gesinnung und Handlung uns begreiflich zu machen, auf das allermindeste Maaß individueller Freiheit herabgedrückt werden: — seine Gesinnung, soll sie erklärt werden, ist nur aus der Gesinnung seiner Umgebung zu rechtfertigen, und diese wiederum kann sich uns nur in Handlungen deutlich machen, die um so mehr den vollen Raum der künstlerischen Darstellung zu erfüllen haben, als auch die Umgebung nur in vielgliederigster Verzweigung und Ausdehnung uns verständlich wird.

So kann der Romandichter sich fast lediglichnur mit der Schilderung der Umgebung beschäftigen, und um verständlich zu werden, muß er umständlich sein. Was der Dramatiker für das Verständniß der Umgebung voraussetzt, darauf hat der Romandichter sein

ganzes Darstellungsvermögen zu verwenden; die gemeingiltige Anschauung, auf die der Dramatiker von vornherein fußt, hat der Romandichter im Laufe seiner Darstellung erst künstlich zu entwickeln und festzustellen. Das Drama geht daher von Innen nach Außen, der Roman von Außen nach Innen. Aus einer einfachen, allverständlichen Umgebung erhebt sich der Dramatiker zur immer reicheren Entwickelung der Individualität; aus einer vielfachen, mühsam verständlichten Umgebung sinkt der Romandichter erschöpft zur Schilderung des Individuums herab, das, an sich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszustatten war. Im Drama bereichert eine vollständig aus sich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heißhunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als Wesen der Gattung darstellt; der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird. Und so ist auch das Kunstschaffen im Drama ein organisches, im Roman ein mechanisches; denn das Drama giebt uns den Menschen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger; jenes zeigt uns die Fülle der menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: das Drama gestaltet sonach aus innerer Nothwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. —

Aber der Roman war kein willkürliches, sondern ein nothwendiges Erzeugniß unseres modernen Entwickelungsganges: er gab den redlichen künstlerischen Ausdruck von Lebenszuständen, die künstlerisch nur durch ihn, nicht durch das Drama darzustellen waren. Der Roman ging auf Darstellung der Wirklichkeit aus, und sein Bemühen war so ächt, daß er vor dieser Wirklichkeit sich als Kunstwerk endlich selbst vernichtete.

Seine höchste Blüthe als Kunstform erreichte der Roman, als er vom Standpunkte rein künstlerischer Nothwendigkeit aus das Verfahren des Mythos in der Bildung von Typen sich zu eigen machte. Wie der mittelalterliche Roman mannigfaltige Erscheinungen fremder Völker, Länder und Klimate zu verdichteten, wunderhaften Gestalten zusammendrängte, so suchte der neuere historische Roman die mannigfaltigsten Äußerungen des Geistes ganzer Geschichtsperioden als Kundgebungen des Wesens eines besonderen geschichtlichen Individuums darzustellen. Hierin konnte den Romandichter die übliche Art der Geschichtsanschauung nur unterstützen. Um das Übermaaß geschichtlicher Thatsachen vor unserem Blicke übersichtlich zu ordnen, pflegen wir gemeinhin nur die hervorragendsten Persönlichkeiten zu beachten, und in ihnen den Geist einer Periode als verkörpert anzusehen. Als solche Persönlichkeiten hat uns die chronistische Geschichtskunde meist nur die Herrscher überliefert, sie, aus deren Willen und Anordnung geschichtliche Unternehmungen und staatliche Einrichtungen hervorgingen. Die unklare Gesinnung und widerspruchvolle Handlungsweise dieser Häupter, vor Allem aber auch der Umstand, daß sie ihre angestrebten Zwecke in Wirklichkeit nie erreichten, hat uns zunächst den Geist der Geschichte dahin misverstehen lassen, daß wir die Willkür in den Handlungen der Herrschenden aus höheren, unerforschlichen, den Gang und das Ziel der Geschichte lenkenden und vorausbestimmenden Einflüssen erklären zu müssen glaubten. Jene Faktoren der Geschichte schienen uns willenlose, oder in ihrem Willen sich selbst widersprechende Werkzeuge in den Händen einer außermenschlichen, göttlichen Macht. Die endlichen Ergebnisse der Geschichte setzten wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geist in ihr vom Beginn herein mit Bewußtsein zugestrebt hätte. Aus dieser Ansicht glaubten die Ausleger und Darsteller der Geschichte sich nun auch berechtigt, die willkürlich erscheinenden Handlungen der herrschenden Hauptpersonen der Geschichte aus Gesinnungen, in denen sich das unter-

gelegte Bewußtsein eines leitenden Weltgeistes spiegelte, herzuleiten: somit zerstörten sie die unbewußte Nothwendigkeit ihrer Handlungsmotive, und als sie ihre Handlungen vollkommen gerechtfertigt wähnten, stellten sie sie erst als vollständig willkürlich dar. — Durch dieses Verfahren, bei welchem die geschichtlichen Handlungen durch willkürliche Kombination verändert und entstellt werden durften, gelang es dem Romane, einzig Typen zu erfinden, und als Kunstwerk sich zu einer gewissen Höhe zu schwingen, auf welcher er von Neuem zur Dramatisirung geeignet erscheinen mochte. Die neueste Zeit hat viel solcher historischen Dramen geliefert, und die Freude am Geschichtemachen zu Gunsten der dramatischen Form ist gegenwärtig noch so groß, daß unsere kunstfertigen historischen Theatertaschenspieler das Geheimniß der Geschichte selbst zum Vortheil der Bühnenstückmacherei sich erschlossen wähnen. Sie glauben sich um so gerechtfertigter in ihrem Verfahren, als sie es selbst ermöglicht haben, die vollendetste Einheit von Ort und Zeit der dramatischen Herstellung der Historie aufzulegen: sie sind in das Innerste des ganzen Geschichtsmechanismus eingedrungen, und haben als sein Herz das Vorzimmer des Fürsten aufgefunden, in welchem zwischen Lever und Souper Mensch und Staat sich gegenseitig in Ordnung bringen. Daß aber sowohl diese künstlerische Einheit wie diese Historie erlogen sind, etwas Unwahres aber auch nur von erlogener Wirkung sein kann, das hat sich am heutigen historischen Drama deutlich herausgestellt. Daß die wahre Geschichte kein Stoff für das Drama ist, das wissen wir nun aber auch, da dieses historische Drama uns deutlich gemacht hat, daß selbst der Roman nur durch Versündigung an der Wahrheit der Geschichte sich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunstform aufschwingen konnte.

Von dieser Höhe ist nun der Roman wieder herabgestiegen, um, mit Aufgebung der von ihm erzielten Reinheit als Kunstwerk, zur treuen Darstellung des geschichtlichen Lebens sich anzulassen.

Die scheinbare Willkür in den Handlungen geschichtlicher Hauptpersonen konnte zur Ehre der Menschheit nur dadurch erklärt werden daß der Boden aufgefunden wurde, aus dem auch sie als nothwendig und unwillkürlich hervorwuchsen. Hatte man diese Nothwendigkeit zuvor in der Höhe, über den geschichtlichen Hauptpersonen schwebend, und sie nach transszendenter Weisheit als Werkzeuge verbrauchend, sich vorstellen zu müssen geglaubt, und war man endlich von der künstlerischen wie wissenschaftlichen Unfruchtbarkeit dieser Anschauung überzeugt worden, so suchten Denker und Dichter nun diese erklärende Nothwendigkeit in der Tiefe, in der Grundlage aller Geschichte, aufzufinden. Der Boden der Geschichte ist die soziale Natur des Menschen: aus dem Bedürfnisse des Individuums, sich mit den Wesen seiner Gattung zu vereinigen, um in der Gesellschaft seine Fähigkeiten zur höchsten Geltung zu bringen, erwächst die ganze Bewegung der Geschichte. Die geschichtlichen Erscheinungen sind die Äußerungen der inneren Bewegung, deren Kern die soziale Natur des Menschen ist. Die nährende Kraft dieser Natur ist aber das Individuum, das nur in der Befriedigung seines unwillkürlichen Liebesverlangens seinen Glückseligkeitstrieb stillen kann. Aus den Äußerungen dieser Natur nun auf ihren Kern zu schließen, — aus dem Tode der vollendeten Thatsache auf das innere Leben des sozialen Triebes der Menschen, aus welchem jene als fertige, reife und sterbende Frucht hervorgewachsen war, zurückzugehen, — darin bekundete sich der Entwickelungsgang der neuen Zeit. — Was der Denker nach seinem Wesen erfaßt, sucht der Künstler in seiner Erscheinung darzustellen: die Erscheinungen der Gesellschaft, die auch er für den Boden der Geschichte erkannt hatte, strebte der Dichter sich in einem Zusammenhange vorzuführen, aus dem er sie zu erklären vermochte. Als den erkenntlichsten Zusammenhang der Erscheinungen der Gesellschaft erfaßte er die gewohnte Umgebung des bürgerlichen Lebens, um in der Schilderung seiner Zustände sich den Menschen zu erklären, der,

von der Theilnahme an den Äußerungen der Geschichte entfernt, ihm doch diese Äußerungen zu bedingen schien. Diese bürgerliche Gesellschaft war aber — wie ich mich zuvor bereits ausdrückte — nur ein Niederschlag der von Oben herab auf sie drückenden Geschichte, wenigstens ihrer äußeren Form nach. Seit der Konsolidirung des modernen Staates beginnt allerdings die neue Lebensregung der Welt von der bürgerlichen Gesellschaft auszugehen: die lebendige Energie der geschichtlichen Erscheinungen stumpft sich ganz in dem Grade ab, als die bürgerliche Gesellschaft im Staate ihre Forderungen zur Geltung zu bringen sucht. Gerade durch ihre innere Theilnahmlosigkeit an den geschichtlichen Erscheinungen, durch ihr träges, interesseloses Zuschauen, offenbart sie uns aber den Druck, mit dem sie auf ihr lasten, und gegen den sie sich eben mit ergebenem Widerwillen verhält. Unsere bürgerliche Gesellschaft ist insofern kein lebenvoller Organismus, als sie von Oben herab, aus den rückwirkenden Äußerungen der Geschichte, in ihrer Gestaltung beeinflußt ist. Die Physiognomie der bürgerlichen Gesellschaft ist die abgestumpfte, entstellte, bis zur Ausdruckslosigkeit geschwächte Physiognomie der Geschichte: was diese durch lebendige Bewegung im Athem der Zeit ausdrückt, giebt jene durch träge Ausbreitung im Raume. Diese Physiognomie ist aber die Larve der bürgerlichen Gesellschaft, unter der sie dem menschensuchenden Blicke diesen Menschen eben noch verbirgt: der künstlerische Schilderer dieser Gesellschaft konnte nur noch die Züge dieser Larve, nicht aber die des wahren Menschen beschreiben; je getreuer diese Beschreibung war, desto mehr mußte das Kunstwerk an lebendiger Ausdruckskraft verlieren.

Ward nun auch diese Larve aufgehoben, um unter ihr nach den ungeschminkten Zügen der menschlichen Gesellschaft zu forschen, so mußte sich dem Auge zunächst ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit darbieten. Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner wahren gesunden

Natur verdorbene und verkrüppelte Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten. Dieß Gewand vonih m abgezogen, ersahen wir zu unserem Entsetzen in ihm eine verschrumpfte, ekelerregende Gestalt, die in Nichts dem wahren Menschen, wie wir aus der Fülle seines natürlichen Wesens ihn in Gedanken uns vorgestellt hatten, mehr ähnlich sah, als in dem schmerzlichen Leidensblicke des sterbenden Kranken, — diesem Blicke, aus dem das Christenthum seine schwärmerische Begeisterung gesogen hatte. Von diesem Anblicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um — wie Schiller — im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen, oder — wie Goethe — ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister" war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte: es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde.

Bis dahin war für das künstlerische Auge, wie nicht minder für den Blick des Geschichtsforschers, die menschliche Gestalt in die Tracht der Historie oder in die Uniform des Staates verhüllt gewesen: über diese Tracht hatte phantasirt, über diese Form disputirt werden können. Dichter und Denker hatten eine ungeheure Auswahl beliebiger Gestaltungen vor sich, unter denen sie je nach künstlerischem Verlangen oder willkürlicher Annahme den Menschen sich vorstellen konnten, den sie immer nur noch in jenem Gewande begriffen, das von Außen her ihm umgelegt war. Noch die Philosophie hatte sich durch dieses Gewand über die wahre Natur des Menschen beirren lassen; der historische Romandichter war — in einem gewissen Sinne — aber eigentlich nur Kostümzeichner gewesen. Mit der Aufdeckung der wirklichen Gestalt der modernen Gesellschaft nahm nun der Roman eine praktischere Stellung an: der Dichter konnte jetzt nicht mehr künstlerisch phantasiren, wo er die nackte Wirklichkeit vor sich enthüllt

hatte, die den Beschauer mit Grauen, Mitleiden und Zorn erfüllte. Er brauchte aber nur diese Wirklichkeit darzustellen, ohne sich über sie belügen zu wollen, — er durfte nur Mitleiden empfinden, so trat auch seine zürnende Kraft in das Leben. Er konnte noch dichten, als er die furchtbare Unsittlichkeit unserer Gesellschaft nur noch darzustellen bemüht war: der tiefe Unmuth, der ihm aus seiner eigenen Darstellung erwachsen mußte, trieb ihn aber aus einem beschaulichen dichterischen Behagen, in dem er sich immer weniger mehr zu täuschen vermochte, heraus in die Wirklichkeit selbst, um in ihr für das erkannte wirkliche Bedürfniß der menschlichen Gesellschaft zu streiten. Auf ihrem Wege zur praktischen Wirklichkeit streifte auch die Romandichtung immer mehr ihr künstlerisches Gewand ab: die als Kunstform ihr mögliche Einheit mußte sich — um durch Verständlichkeit zu wirken — in die praktische Vielheit der Tageserscheinungen selbst zersetzen. Ein künstlerisches Band war da unmöglich, wo Alles nach Auflösung rang, wo das zwingende Band des historischen Staates zerrissen werden sollte. Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt zersprengte sich in politische Artikel; ihre Kunst ward zur Rhetorik der Tribüne, der Athem ihrer Rede zum Aufruf an das Volk.

So ist die Kunst des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politisiren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu sein: in einer rein politischen Welt nicht Politiker zu sein, heißt aber so viel, als gar nicht existiren; wer sich jetzt noch unter der Politik hinwegstielt, belügt sich nur um sein eigenes Dasein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden sein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik ist aber das Geheimniß unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände. Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. — Verstehen wir den Ausspruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt sich in Kürze die ganze Wahrheit Dessen zusammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Drama's in das Reine zu kommen.

III.

Das Fatum der Griechen ist die innere Naturnothwendigkeit, aus der sich der Grieche — weil er sie nicht verstand — in den willkürlichen politischen Staat zu befreien suchte. Unser Fatum ist der willkürliche politische Staat, der sich uns als äußere Nothwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft darstellt, und aus dem wir uns in die Naturnothwendigkeit zu befreien suchen, weil wir sie verstehen gelernt, und als die Bedingung unseres Daseins und seiner Gestaltungen erkannt haben.

Die Naturnothwendigkeit äußert sich am stärksten und unüberwindlichsten im physischen Lebenstriebe des Individuums, — unverständlicher und willkürlicher deutbar aber in der sittlichen Anschauung der Gesellschaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflußt oder beurtheilt wird. Der Lebenstrieb des Individuums äußert sich immer neu und unmittelbar, das Wesen der Gesellschaft ist aber die Gewohnheit und ihre Anschauung eine vermittelte. Die Anschauung der Gesellschaft, sobald sie das Wesen des Individuums und ihre Entstehung aus diesem Wesen noch nicht vollkommen begreift, ist daher eine be=

schränkende und hemmende, und ganz in dem Grade wird sie immer tyrannischer, als das belebende und neuernde Wesen des Individuums aus unwillkürlichem Drange gegen die Gewohnheit ankämpft. Diesen Drang misverstand der Grieche, der ihn vom Standpunkte der sittlichen Gewohnheit aus als störend erkannte, nun dahin, daß er ihn aus einem Zusammenhange herleitete, in welchem das handelnde Individuum als unter einem Einflusse stehend gedacht wurde, welcher ihn seiner Freiheit im Handeln, nach der er das sittlich Gewohnte gethan haben würde, beraubte. Da das Individuum durch seine, gegen die sittliche Gewohnheit verübte That sich vor der Gesellschaft verdarb, mit dem Bewußtsein der That aber insoweit wieder in die Gesellschaft eintrat, als er sich aus ihrem Bewußtsein selbst verdammte, so erschien der Akt unbewußter Versündigung einzig aus einem Fluche erklärbar, der auf ihm ohne sein persönliches Verschulden ruhe. Dieser Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfrevelthat, und auf dem besonderen Geschlechte bis zu dessen Untergange haftend, dargestellt ward, ist in Wahrheit aber nichts Anderes, als die so versinnlichte Macht der Unwillkür im unbewußten, naturnothwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Gesellschaft als das Bewußte, Willkürliche, in Wahrheit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. Erklärt und entschuldigt wird sie aber nur, wenn ihre Anschauung ebenfalls als eine unwillkürliche, und ihr Bewußtsein als auf einer irrthümlichen Anschauung vom Wesen des Individuums begründet erkannt wird.

Machen wir uns dieses Verhältniß aus dem auch sonst so bezeichnungsvollen *Mythos vom Oidipus* klar.

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Nothwehr gedrängt, erschlagen. Hierin fand die öffentliche Meinung nichts Verdammungswürdiges, denn dergleichen Fälle trugen sich häufig zu, und erklärten sich aus der Allen begreiflichen Nothwendigkeit der Abwehr eines Angriffes. Noch weniger beging Oidipus einen Frevel aber darin, daß er, zum Lohne einer dem Lande erwiesenen Wohlthat, die verwittwete Königin desselben zum Weibe nahm.

Aber es entdeckte sich, daß der Erschlagene nicht nur der Gemahl dieser Königin, sondern auch der Vater, — und somit sein hinterlassenes Weib die Mutter des Oidipus waren.

Kindliche Ehrfurcht vor dem Vater, Liebe zu ihm, und der Eifer der Liebe, im Alter ihn zu pflegen und zu schützen, waren dem Menschen so unwillkürliche Gefühle, und auf diese Gefühle begründete sich so ganz von selbst die wesentlichste Grundanschauung der, gerade durch sie zur Gesellschaft verbundenen Menschen, daß eine That, welche diese Gefühle am empfindlichsten verletzte, ihnen unbegreiflich und verdammungswürdig vorkommen mußte. Diese Gefühle waren aber so stark und unüberwindlich, daß selbst die Rücksicht, wie jener Vater zuerst seinem Sohne nach dem Leben trachtete, sie nicht bewältigen konnte: in dem Tode des Laios ward wohl eine Strafe für dieses sein älteres Verbrechen erkannt, so daß wir in der That gegen seinen Untergang selbst unempfindlich sind; aber dieses Verhältniß war dennoch nicht vermögend, uns irgendwie über die That des Oidipus zu beruhigen, die sich schließlich immer nur als ein Vatermord kundgab.

Noch heftiger steigerte sich aber der öffentliche Widerwille gegen den Umstand, daß Oidipus seiner eigenen Mutter sich vermählt und Kinder mit ihr gezeugt hatte. — Im Familienleben, der natürlichsten — aber beschränktesten Grundlage der Gesellschaft, hatte es sich ganz von selbst herausgestellt, daß zwischen Eltern und Kindern, sowie zwischen den Geschwistern selbst eine ganz andere Zuneigung sich ent=

wickelt, als sie in der heftigen, plötzlichen Erregung der Geschlechts- liebe sich kundgiebt. In der Familie werden die natürlichen Bande zwischen Erzeugern und Erzeugten zu den Banden der Gewohnheit, und nur aus der Gewohnheit entwickelt sich wiederum eine natürliche Neigung der Geschwister zu einander. Der erste Reiz der Geschlechts- liebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erscheinung zugeführt; das Überwälti- gende dieses Reizes ist so groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung der Familie, in der dieser Reiz sich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fort- reißt. Die Geschlechtsliebe ist die Aufwieglerin, welche die engen Schranken der Familie durchbricht, um sie selbst zur größeren menschlichen Gesellschaft zu erweitern. Die Anschauung vom Wesen der Familienliebe und dem ihm entgegengesetzten der Geschlechtsliebe ist daher eine unwillkürliche, der Natur der Sache selbst entnommene: sie beruht auf der Erfahrung und der Gewohnheit und ist daher eine starke, mit unüberwindlichen Gefühlen uns ein- nehmende.

Oidipus, der seine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, ist eine Erscheinung, die uns mit Grauen und Abscheu erfüllt, weil sie unsere gewohnten Beziehungen zu unserer Mutter und die durch sie gebildeten Ansichten unversöhnlich verletzt. —

Waren nun diese, zu sittlichen Begriffen erwachsenen Ansichten nur deßhalb von so großer Stärke, weil sie unwillkürlich aus dem Gefühle der menschlichen Natur hervorgingen, so fragen wir nun: verging sich Oidipus gegen die menschliche Natur, als er seiner Mutter sich vermählte? — Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte sich sonst dadurch offenbaren müssen, daß sie aus dieser Ehe keine Kinder entstehen ließ; gerade die Natur zeigte sich aber ganz willig: Jokaste und Oidipus, die sich als zwei ungewohnte Erscheinungen begeg- neten, liebten sich, und fanden sich erst von dem Augenblicke an in ihrer Liebe gestört, als ihnen von Außen bekannt gemacht wurde, daß

sie Mutter und Sohn seien. Oidipus und Jokaste wußten nicht, in welcher sozialen Beziehung sie zu einander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des rein menschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieser Gesellschaft lastete. Das betroffene Paar, das mit seinem Bewußtsein innerhalb der sittlichen Gesellschaft stand, verurtheilte sich selbst, als es seines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit innewarb: dadurch, daß es sich um seiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des sozialen Ekels gegen seine Handlung, der ihm schon vor der Handlung durch Gewohnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des sozialen Bewußtseins ausübte, bezeugte es aber die noch bei Weitem größere und unwiderstehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menschlichen Natur.

Wie bedeutsam ist es nun, daß gerade dieser Oidipus das Räthsel der Sphinx gelöst hatte! Er sprach im Voraus seine Rechtfertigung und seine Verdammung zugleich selbst aus, da er als den Kern dieses Räthsels den Menschen bezeichnete. Aus dem halbthierischen Leibe der Sphinx trat ihm zunächst das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Räthsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den sozialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange errathen zu lassen. Als er sich die leuchtenden Augen ausstach, die einem despotischen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugestrahlt hatten, ohne zu ersehen, daß Jener sein Vater und Diese seine Mutter war, da stürzte er sich zu der zerschmetterten Sphinx hinab, deren Räthsel er nun als noch ungelöst erkennen mußte. — Erst wir haben dieses Räthsel zu lösen, und zwar dadurch, daß wir

die Unwillkür des Individuums aus der Gesellschaft, deren höchster, immer erneuernder und belebender Reichthum sie ist, selbst rechtfertigen. —

Zunächst laßt uns aber noch den weiteren Verlauf der Oidipussage berühren, und sehen, wie sich die Gesellschaft gebarte, und wohin sich ihr sittliches Bewußtsein verirrte! —

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs Kreon, dem Bruder der Jokaste, die Herrschaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem anderen, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, solle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben sein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren bestattet wurde: wer dem Gebote zuwider handle, solle selbst lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schwester, — sie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte, — trotzte mit vollem Bewußtsein dem Gebote, bestattete des geächteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbestimmte Strafe. — Hier sehen wir den Staat, der unmerklich aus der Gesellschaft hervorgewachsen war, aus der Gewohnheit ihrer Anschauung sich genährt hatte und zum Vertreter dieser Gewohnheit insofern wurde, daß er eben nur sie, die abstrakte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten ist, vertrat. Mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet, wendet der Staat sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daseins in den unwillkürlichsten und heiligsten sozialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie sich dieß zutrug; betrachten wir ihn nur näher.

Welchen Vortheil hatte wohl Kreon von dem Erlasse des grausamen Gebotes? Und was vermochte ihn, es für möglich zu halten, daß ein solches Gebot nicht durch die allgemeine Entrüstung zurück-

gewiesen werden müßte? — Eteokles und Polyneikes hatten nach dem Untergange des Vaters beschlossen, ihr Erbe, die Herrschaft über Theben, so unter sich zu theilen, daß sie abwechselnd es verwalteten. Eteokles, der das Erbe zuerst genoß, verweigerte, als Polyneikes aus freiwilliger Verbannung zur festgesetzten Zeit zurückkam, um nun auch für seine Frist das Erbe zu genießen, seinem Bruder die Übergabe. Somit war er eidbrüchig. Bestrafte ihn dafür die eidheiligende Gesellschaft? Nein; sie unterstützte ihn in seinem Vorhaben, das sich auf einen Eidbruch gründete. Hatte man die Scheu vor der Heiligkeit des Eides bereits verloren? Nein; im Gegentheile: man klagte zu den Göttern um des Übels des Eidbruches, denn man fürchtete, er würde gerächt werden. Trotz des bösen Gewissens ließen sich aber die Bürger Thebens Eteokles' Verfahren gefallen, weil der Gegenstand des Eides, der von den Brüdern beschworene Vertrag, ihnen für jetzt bei Weitem lästiger schien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beseitigt werden konnten. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechsel der Herrschaft, die beständige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Gesetzgeberin geworden war. Auch beurkundete sich in dieser Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktischer Instinkt vom Wesen des Eigenthumes, das Jeder gern allein genießen, mit einem Anderen aber nicht theilen wollte: jeder Bürger, der im Eigenthume die Gewährleistung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von selbst der Mitschuldige der unbrüderlichen That des obersten Eigenthümers Eteokles. Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterstützte also Eteokles, und gegen sie kämpfte nun der verrathene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er sammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genossen, zog vor die eidbruchschützende Stadt und bedrängte sie, um den erbräuberischen Bruder aus ihr zu verjagen. Diese, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweise erschien den Bürgern Thebens nun wieder als ein

ungeheurer Frevel; denn Polyneikes, als er seine Vaterstadt bekriegte, war unbedingt ein sehr schlechter Patriot. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksstämmen zusammengetreten: sie machte ein rein menschliches Interesse der Sache des Polyneikes geneigt, und sie vertraten somit das Reinmenschliche, die Gesellschaft in ihrem weitesten und natürlichsten Sinne, gegenüber einer beschränkten, engherzigen, eigensüchtigen Gesellschaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zusammenschrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten sich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walstatt. —

Der kluge Kreon überschaute nun den Zusammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Wesen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Die sittliche Ansicht vom Wesen der Gesellschaft, die in dem großherzigen Oidipus noch so stark war, daß er sich, aus Ekel vor seinem unbewußten Frevel gegen sie, selbst vernichtet hatte, verlor ihre Kraft ganz in dem Grade, als das sie bedingende Reinmenschliche in Widerstreit mit dem stärksten Interesse der Gesellschaft, der absoluten Gewohnheit, d. h. dem gemeinsamen Eigennutz, kam. Dieses sittliche Bewußtsein trennte sich überall da, wo es mit der Praxis der Gesellschaft in Widerstreit gerieth, von dieser ab und setzte sich als Religion fest, wogegen sich die praktische Gesellschaft zum Staate gestaltete. In der Religion blieb die Sittlichkeit, die vorher in der Gesellschaft etwas Warmes, Lebendiges gewesen war, nur noch etwas Gedachtes, Gewünschtes, aber nicht mehr Ausführbares: im Staate handelte man dagegen nach praktischem Ermessen des Nutzens, und wurde hierbei das sittliche Gewissen verletzt, so beschwichtigte man dieß durch staatsunschädliche Religionsübungen. Der große Vortheil war hierbei, daß man in der Religion wie im Staate Jemand gewann, auf den man seine Sünden abwälzen konnte: die Verbrechen des Staates mußte

der Fürst*) ausbaden, die Verstöße gegen die religiöse Sittlichkeit hatten aber die Götter zu verantworten. — Eteokles war der praktische Sündenbock des neuen Staates gewesen: die Folgen seines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber sollten (so hofften sie wenigstens, wenn es leider auch nie geschah!) die wackeren Bürger Thebens für sich schmecken. Wer sich wieder zu solchem Sündenbocke hergeben wollte, war ihnen daher willkommen; und das war der kluge Kreon, der mit den Göttern sich wohl abzufinden wußte, nicht aber der hitzige Polyneikes, der um eines einfachen Eidbruches willen so wild an die Thore der guten Stadt klopfte.

Kreon erkannte aber auch aus der eigentlichen Ursache des tragischen Schicksals der Laïden, wie grundnachsichtig die Thebäer gegen wirkliche Frevel seien, wenn diese nur die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht störten. Dem Vater Laios war von der Pythia verkündigt worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinst umbringen. Nur um kein öffentliches Ärgerniß zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu tödten, und bewies sich hierin höchst rücksichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Ärger dieses Skandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keinesweges aber den nöthigen Abscheu empfunden haben würden, der ihnen die praktische Verhinderung der

---

*) Die spätere Demokratie war die offene Übernahme des Sündenträgeramtes von allen Bürgern zusammen; sie gestanden sich hierbei ein, so weit über sich aufgeklärt zu sein, daß sie selbst der Grund der fürstlichen Willkür waren. Hier ward denn auch die Religion offen zur Kunst, und der Staat zum Tummelplatz der egoistischen Persönlichkeit; auf der Flucht vor der individuellen Unwillkür gerieth der Staat in die Herrschaft der individuellen Willkür starktriebiger Persönlichkeiten; und nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt, und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

That und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abscheues wäre ihnen sogleich durch die Rücksicht erstickt worden, daß durch diese That ja die Ruhe im Orte gewährleistet war, die ein — in Zukunft jedenfalls ungerathener — Sohn gestört haben müßte. Kreon hatte bemerkt, daß bei Entdeckung der unmenschlichen That des Laios diese That selbst eigentlich keine rechte Entrüstung hervorgebracht hatte, ja, daß es Allen gewiß lieber gewesen wäre, wenn der Mord wirklich vollzogen worden, denn dann wäre ja Alles gut gewesen, und in Theben hätte es keinen so schrecklichen Skandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in so große Beunruhigung stürzte. Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur und selbst die gewohnte Sittlichkeit, — um den Preis des bewußten, absichtlichen, von der unväterlichsten Eigensucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch seinen Vater, — waren jedenfalls berücksichtigungswerther, als die natürlichste menschliche Empfindung, die dem Vater sagt, daß er sich seinen Kindern, nicht aber diese sich aufzuopfern habe. — Was war nun diese Gesellschaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage gewesen war, geworden? Der schnurgerade Gegensatz dieser eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unsittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das sie verdarb, war aber — die Gewohnheit. Der Hang zur Gewohnheit, zur unbedingten Ruhe, verleitete sie, den Quell zu verstopfen, aus dem sie sich ewig frisch und gesund hätte erhalten können; und dieser Quell war das freie, aus seinem Wesen sich selbst bestimmende Individuum. In ihrer höchsten Verderbtheit ist der Gesellschaft die Sittlichkeit, d. h. das wahrhaft Menschliche, auch nur durch das Individuum wieder zugeführt worden, das nach dem unwillkürlichen Drange der Naturnothwendigkeit ihr gegenüber handelte und sie moralisch verneinte. Auch diese schöne Rechtfertigung der wirklichen menschlichen Natur enthält noch in deutlichsten Zügen der weltgeschichtliche Mythos, den wir vor uns haben.

Kreon war Herrscher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er bestätigte dieß vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotischen Polyneikes zur entsetzlichen Schmach der Unbeerdigung, seine Seele somit zu ewiger Ruhelosigkeit verurtheilte. Dieß war ein Gebot von höchster politischer Weisheit: dadurch befestigte Kreon seine Macht, indem er den Eteokles, der durch seinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleistet hatte, rechtfertigte und somit deutlich zu verstehen gab, daß auch er gewillt sei, durch jedes auf sich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menschliche Sittlichkeit das Bestehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleisten. Durch sein Gebot gab er sogleich den bestimmtesten und kräftigsten Beweis seiner staatsfreundlichen Gesinnung: er schlug der Menschlichkeit in's Angesicht und rief — es lebe der Staat! —

In diesem Staate gab es nur ein einsam trauerndes Herz, in das sich die Menschlichkeit noch geflüchtet hatte: — das war das Herz einer süßen Jungfrau, aus dessen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verstand nichts von der Politik: — sie liebte. — Suchte sie den Polyneikes zu vertheidigen? Forschte sie nach Rücksichten, Beziehungen, Rechtsstandpunkten, die seine Handlungsweise erklären, entschuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — sie liebte ihn. — Liebte sie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oidipus und Jokaste ihre Eltern? Konnte sie nach den furchtbaren Erlebnissen anders als mit Entsetzen an ihre Familienbande denken? Sollte sie aus ihnen, den gräßlich zerrissenen Banden der nächsten Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, sie liebte Polyneikes, weil er unglücklich war, und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? — Sie war die höchste Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-,

Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verläugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor.

Antigone's Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was sie that, — sie wußte aber auch, daß sie es thun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Nothwendigkeit der Liebe handeln mußte; sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Nothwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in diesem Bewußtsein des Unbewußten war sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht. — Antigone sagte den gottseligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil sie unbewußt sich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beschützt: nun verdammt mich, die ich aus reiner Menschenliebe handle, — so ist das Maaß eurer Frevel voll! — — Und siehe! — der Liebesfluch Antigone's vernichtete den Staat! — Keine Hand rührte sich für sie, als sie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß sie die Pein des Mitleidens für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; sie geleiteten sie, und trösteten sie damit, daß es nun doch einmal nicht anders sein könnte: die staatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menschlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte sich seinem Vater und forderte von seiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewiesen. Da erstürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das sie lebend empfangen hatte: er fand sie todt, und mit dem Schwerte durchbohrte er selbst sein liebendes Herz. Dieß war aber der Sohn des Kreon, des personifizirten Staates: vor dem Anblicke der Leiche des Sohnes, der aus Liebe seinem Vater hatte fluchen müssen, ward der Herrscher wieder

Vater. Das Liebesschwert des Sohnes drang furchtbar schneidend in sein Herz: tief im Innersten verwundet stürzte der Staat zusammen, um im Tode Mensch zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen! — —

Wunderbar, daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im sehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunstform, einen Herrscher zum Befehl der Aufführung einer griechischen Tragödie vermochte, diese Tragödie gerade keine andere sein mußte, als unsere „Antigone". Man suchte nach dem Werke, in welchem sich die Kunstform am reinsten aussprach, und — siehe da! — es war genau dasselbe, dessen Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates war! — Wie freueten sich die gelehrten alten Kinder über diese „Antigone" im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe sich die Rosen streuen, welche die erlösende Engelschaar „Faust's" als Liebesflammen auf die beschwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne" herabflattern läßt: leider erweckten sie ihnen aber nur das widerliche Gelüste, das Mephistopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das „ewig Weibliche zog" sie nicht „hinan", sondern das ewig Weibische brachte sie vollends nur herunter! —

Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der deutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entsprießen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates. Die Nothwendigkeit dieses Unterganges ist im Mythos vorausempfunden; an der wirklichen Geschichte ist es, ihn auszuführen.

Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abstraktum, ist von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten; nur die Staaten in concreto haben in beständigem Wechsel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Thema's ein gewaltsames, und dennoch stets unterbrochenes und bestrittenes Bestehen gefunden. Der Staat, als Ab-

straktum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, — als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsamer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Thaten erfüllen. Mit diesem konkreten Staate — als dessen Inhalt Ludwig XIV. mit Recht sich bezeichnete — wollen wir uns hier nicht weiter mehr befassen; auch sein Kern geht uns aus der Oidipussage auf: als den Keim aller Verbrechen erkennen wir die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater ward. Aus diesem zum Eigenthum gewordenen Besitze, der wunderbarer Weise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. — Fassen wir nur noch den abstrakten Staat in's Auge. Die Denker dieses Staates wollten die Unvollkommenheiten der wirklichen Gesellschaft nach einer gedachten Norm ebenen und ausgleichen: daß sie diese Unvollkommenheiten aber selbst als das Gegebene, der „Gebrechlichkeit" der menschlichen Natur einzig Entsprechende, festhielten, und nie auf den wirklichen Menschen selbst zurückgingen, der aus ersten unwillkürlichen, endlich aber irrthümlichen Anschauungen jene Ungleichheiten ebenso hervorgerufen hatte, als er durch Erfahrung und daraus entsprießende Berichtigung der Irrthümer auch ganz von selbst die vollkommene — d. h. den wirklichen Bedürfnissen der Menschen entsprechende — Gesellschaft herbeiführen muß, — das war der große Irrthum, aus dem der politische Staat sich bis zu der unnatürlichen Höhe entwickelte, von welcher herab er die menschliche Natur leiten wollte, die er gar nicht verstand und um so weniger verstehen konnte, je mehr er sie leiten wollte.

Der politische Staat lebt einzig von den Lastern der Gesellschaft, deren Tugenden ihr einzig von der menschlichen Individualität zugeführt werden. Vor den Lastern der Gesellschaft, die er einzig erblicken kann, vermag er ihre Tugenden, die sie von jener Individualität gewinnt, nicht zu erkennen. In dieser Stellung drückt er auf die Gesellschaft in dem Grade, daß sie ihre

lasterhafte Seite auch auf die Individualität hinkehrt, und somit sich endlich jeden Nahrungsquell verstopfen müßte, wenn die Nothwendigkeit der individuellen Unwillkür nicht stärkerer Natur wäre, als die willkürlichen Vorstellungen des Politikers. — Die Griechen misverstanden im Fatum die Natur der Individualität, weil sie die sittliche Gewohnheit der Gesellschaft störte: um dieses Fatum zu bekämpfen, waffneten sie sich mit dem politischen Staat. Unser Fatum ist nun der politische Staat, in welchem die freie Individualität ihr verneinendes Schicksal erkennt. Das Wesen des politischen Staates ist aber Willkür, während das der freien Individualität Nothwendigkeit. Aus dieser Individualität, die wir in tausendjährigen Kämpfen gegen den politischen Staat als das Berechtigte erkannt haben, die Gesellschaft zu organisiren, ist die uns zum Bewußtsein gekommene Aufgabe der Zukunft. Die Gesellschaft in diesem Sinne organisiren heißt aber, sie auf die freie Selbstbestimmung des Individuums, als auf ihren ewig unerschöpflichen Quell, gründen. Das Unbewußte der menschlichen Natur in der Gesellschaft zum Bewußtsein bringen, und in diesem Bewußtsein nichts Anderes zu wissen, als eben die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Nothwendigkeit der freien Selbstbestimmung des Individuums, heißt aber so viel, als — den Staat vernichten; denn der Staat schritt durch die Gesellschaft zur Verneinung der freien Selbstbestimmung des Individuums vor, — von ihrem Tode lebte er.

IV.

Für die Kunst, um die es bei dieser Untersuchung uns einzig zu thun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über Alles wichtige Moment.

Die Darstellung des Kampfes, in welchem sich das Individuum vom politischen Staate oder vom religiösen Dogma zu befreien suchte, mußte um so nothwendiger die Aufgabe des Dichters werden, als das politische Leben, von dem entfernt der Dichter endlich nur noch ein geträumtes Leben führen konnte, von den Wechselfällen dieses Kampfes selbst, als von seinem wirklichen Inhalte, mit immer vollerem Bewußtsein erfüllt war. Lassen wir den religiösen Staatsdichter bei Seite, der auch als Künstler den Menschen mit grausamem Behagen seinem Götzen opferte, so haben wir nur den Dichter vor uns, der, von wahrhaftem schmerzlichem Mitgefühle für die Leiden des Individuums erfüllt, als solches selbst und durch die Darstellung seines Kampfes sich gegen den Staat, gegen die Politik wendete. Die Individualität, welche der Dichter in den Kampf gegen den Staat führte, war aber der Natur der Sache nach keine rein menschliche, sondern eine durch den Staat selbst bedingte. Sie war von gleicher Gattung wie der Staat und nur der innerhalb des Staates

liegende Gegensatz von dessen äußerster Spitze. Bewußte Individualität, d. h. eine Individualität, die uns bestimmt, in diesem einen Falle so und nicht anders zu handeln, gewinnen wir nur in der Gesellschaft, welche uns erst den Fall vorführt, in welchem wir uns zu entscheiden haben. Das Individuum ohne Gesellschaft ist uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erst im Verkehr mit anderen Individuen zeigt sich Das, worin wir unterschieden von ihnen und an uns besonders sind. War nun die Gesellschaft zum politischen Staate geworden, so bedang dieser die Besonderheit der Individualität aus seinem Wesen ebenso, und als Staat — im Gegensatze zur freien Gesellschaft — natürlich nur bei Weitem strenger und kategorischer als die Gesellschaft. Eine Individualität kann Niemand schildern, ohne ihre Umgebung, die sie als solche bedingt: war die Umgebung eine natürliche, der Entwickelung der Individualität Luft und Raum gebende, frei nach innerer Unwillkür an der Berührung mit dieser Individualität soeben sich elastisch neu gestaltende, so konnte diese Umgebung in den einfachsten Zügen treffend und wahr bezeichnet werden; denn nur durch die Darstellung der Individualität hatte die Umgebung selbst erst zu charakteristischer Eigenthümlichkeit zu gelangen. Der Staat ist aber keine solche elastisch biegsame Umgebung, sondern eine dogmatisch starre, fesselnde, gebieterische Macht, die dem Individuum vorausbestimmt, — so sollst Du denken und handeln! Der Staat hat sich zum Erzieher der Individualität aufgeworfen; er bemächtigt sich ihrer im Mutterleibe durch Vorausbestimmung eines ungleichen Antheiles an den Mitteln zu sozialer Selbständigkeit; er nimmt ihr durch Aufnöthigung seiner Moral ihre Unwillkürlichkeit der Anschauung, und weist ihr, als seinem Eigenthume, die Stellung an, die sie zu der Umgebung einnehmen soll. Seine Individualität verdankt der Staatsbürger dem Staate; sie heißt aber nichts Anderes als seine vorausbestimmte Stellung zu ihm, in welcher seine rein menschliche Individualität für sein Handeln vernichtet und nur

höchstens auf Das beschränkt ist, was er ganz still vor sich hin denkt.

Den gefährlichen Winkel des menschlichen Hirnes, in welchen sich die ganze Individualität geflüchtet hatte, suchte der Staat mit Hilfe des religiösen Dogma's wohl ebenfalls auszufegen; hier mußte er aber machtlos bleiben, indem er sich nur Heuchler erziehen konnte, d. h. Staatsbürger, die anders handeln, als sie denken. Aus dem Denken erzeugte sich aber zuerst auch die Kraft des Widerstandes gegen den Staat. Die erste rein menschliche Freiheitsregung bekundete sich in der Abwehr des religiösen Dogma's, und Denkfreiheit ward nothgedrungen endlich vom Staate gestattet. Wie äußert sich nun aber diese bloß denkende Individualität im Handeln? — So lange der Staat vorhanden ist, wird sie nur als Staatsbürger, d. h. als Individualität, deren Handlungsweise nicht die ihrer Denkungsweise entsprechende ist, handeln können. Der Staatsbürger ist nicht vermögend, einen Schritt zu thun, der ihm nicht im Voraus als Pflicht oder als Verbrechen vorgezeichnet ist: der Charakter seiner Pflicht und seines Verbrechens ist nicht der seiner Individualität eigene; er mag beginnen, was er will, um aus seinem noch so freien Denken zu handeln, er kann nicht aus dem Staate herausschreiten, dem auch sein Verbrechen angehört. Er kann nur durch den Tod aufhören, Staatsbürger zu sein, also da, wo er auch aufhört, Mensch zu sein.

Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzustellen hatte, konnte daher nur den Staat darstellen, die freie Individualität aber bloß dem Gedanken andeuten. Der Staat war das Wirkliche, fest und farbig Vorhandene, die Individualität dagegen das Gedachte, gestalt- und farblos Unvorhandene. Alle die Züge, Umrisse und Farben, die der Individualität ihre feste, bestimmte und erkennbare künstlerische Gestalt verleihen, hatte der Dichter der politisch gesonderten und staatlich zusammengepreßten Gesellschaft zu entnehmen, nicht aber der Individualität selbst, die in der

Berührung mit anderen Individualitäten sich selbst zeichnet und färbt. Die somit nur gedachte, nicht dargestellte Individualität konnte daher auch nur an den Gedanken, nicht an das unmittelbar erfassende Gefühl dargestellt werden. Unser Drama war daher ein Appell an den Verstand, nicht an das Gefühl. Es nahm somit die Stelle des Lehrgedichtes ein, welches einen dem Leben entnommenen Stoff nur so weit darstellt, als es der Absicht entspricht, einen Gedanken dem Verstande zur Mittheilung zu bringen. Zur Mittheilung eines Gedankens an den Verstand hat der Dichter aber ebenso umständlich zu verfahren, als er gerade höchst einfach und schlicht zu Werke gehen muß, wenn er sich an das unmittelbar empfangende Gefühl wendet. Das Gefühl erfaßt nur das Wirkliche, sinnlich Bethätigte und Wahrnehmbare: an das Gefühl theilt sich nur das Vollendete, Abgeschlossene, Das, was so eben ganz das ist, was es jetzt sein kann, mit. Nur das mit sich Einige ist ihm verständlich; das mit sich Uneinige, noch nicht wirklich und bestimmt sich Kundgebende, verwirrt das Gefühl und nöthigt es zum Denken, also zu einem kombinirenden Akte, der das Gefühl aufhebt.

Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muß, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit sich sein, daß er aller Hilfe des logischen Mechanismus sich begeben und mit vollem Bewußtsein an das untrügliche Empfängniß des unbewußten, rein menschlichen Gefühles mittheilen kann. Er hat bei dieser Mittheilung daher so schlicht und (vor der sinnlichen Wahrnehmung) unbedingt zu verfahren, wie dem Gefühle gegenüber die wirkliche Erscheinung — wie Luft, Wärme, Blume, Thier, Mensch — sich kundgiebt. Um das höchste Mittheilbare, und zugleich überzeugend Verständlichste — die rein menschliche Individualität — durch seine Darstellung mitzutheilen, hat aber der moderne dramatische Dichter, wie ich zeigte, gerade entgegengesetzt zu verfahren. Aus der ungeheuren Masse ihrer wirklichen Umgebung, im ersichtlich Maaß, Form und Farbe gebenden Staate und der zum Staate erstarrten Geschichte, hat er diese Individualität

erst unendlich mühsam herauszukonstruiren, um sie endlich, wie wir sahen, immer nur dem Gedanken darzustellen*). Das, was unser Gefühl von vornherein unwillkürlich erfaßt, ist einzig die Form und Farbe des Staates. Von unseren ersten Jugendeindrücken an sehen wir den Menschen nur in der Gestalt und dem Charakter, die ihm der Staat giebt; die durch den Staat ihm anerzogene Individualität gilt unserem unwillkürlichen Gefühle als sein wirkliches Wesen; wir können ihn nicht anders fassen, als nach den unterscheidenden Qualitäten, die in Wahrheit nicht seine eigenen, sondern die durch den Staat ihm verliehenen sind. Das Volk kann heut' zu Tage den Menschen nicht anders fassen, als in der Standesuniform, in der es ihn sinnlich und leibhaftig von Jugend auf vor sich sieht, und dem Volke theilt sich der „Volksschauspieldichter" auch nur verständlich mit, wenn er es nicht einen Augenblick aus dieser staatsbürgerlichen Illusion reißt, die sein unbewußtes Gefühl dermaßen befangen hält, daß es in die höchste Verwirrung gesetzt werden müßte, wenn man ihm unter dieser sinnlichen Erscheinung den wirklichen Menschen hervorkonstruiren wollte**). Um die rein menschliche Individualität darzu-

---

*) Goethe suchte im „Egmont" diese, im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende rein menschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, und mußte deßhalb zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, daß gerade der idealisirende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethe's höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrthümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!

**) Es müßte dem Volke gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde standen, das Adam und Eva darstellte, und die nicht unterscheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau sei, weil sie unbekleidet waren. Wie bestimmend für alle unsere Anschauung ist es wiederum, daß unser Auge gemeiniglich durch den Anblick einer unverhüllten menschlichen Gestalt in die peinlichste Verlegenheit gesetzt wird, und wir sie sogar gewöhnlich garstig finden: unser eigener Leib wird uns erst durch Nachdenken verständlich!

stellen, hat der moderne Dichter sich daher nicht an das Gefühl, sondern an den Verstand zu wenden, wie sie für ihn selbst ja auch nur eine gedachte ist. Hierzu muß sein Verfahren ein ungeheuer umständliches sein: er muß alles Das, was das moderne Gefühl als das Begreiflichste faßt, so zu sagen vor den Augen dieses Gefühles langsam und höchst vorsichtig seiner Hülle, seiner Form und Farbe entkleiden, um während dieser Entkleidung, nach systematischer Berechnung, das Gefühl nach und nach zum Denken zu bringen, da die von ihm gewollte Individualität endlich nur eine gedachte sein kann. So muß der Dichter aus dem Gefühle sich an den Verstand wenden: das Gefühl ist für ihn das Hinderliche; erst wenn er es mit höchster Behutsamkeit überwunden hat, kommt er zu seinem eigentlichen Vorhaben, der Darlegung eines Gedankens an den Verstand. —

Der Verstand ist somit von vornherein die menschliche Fähigkeit, an die der moderne Dichter sich mittheilen will, und zu ihm kann er einzig durch das Organ des kombinirenden, zersetzenden, theilenden und trennenden Verstandes, die von dem Gefühle abstrahirte, die Eindrücke und Empfängnisse des Gefühles nur noch schildernde, vermittelnde und bedingte Wortsprache reden. Wäre unser Staat selbst ein würdiger Gegenstand des Gefühles, so würde der Dichter, um sein Vorhaben zu erreichen, im Drama gewissermaßen von der Musik zur Wortsprache überzugehen haben: in der griechischen Tragödie war es fast ähnlich der Fall, aber aus umgekehrten Gründen. Ihre Grundlage war die Lyrik, aus der sie so zur Wortsprache vorschritt, wie die Gesellschaft aus dem natürlichen, sittlich religiösen Gefühlsverbande zum politischen Staate. Die Rückkehr aus dem Verstande zum Gefühle wird insoweit der Gang des Drama's der Zukunft sein, als wir aus der gedachten Individualität zur wirklichen vorschreiten werden. Der moderne Dichter hat aber auch vom Beginn herein eine Umgebung, den Staat, darzustellen, die jedes rein menschlichen Gefühlsmomentes bar, und im höchsten Gefühlsausdruck unmittheilbar ist. Sein ganzes Vorhaben kann er daher nur

durch das Mittheilungsorgan des kombinirenden Verstandes, durch die ungefühlvolle moderne Sprache erreichen; und mit Recht dünkt es den heutigen Schauspieldichter ungeeignet, verwirrend und störend, wenn er die Musik für einen Zweck mit verwenden sollte, der irgend verständlich nur als Gedanke an den Verstand, nicht aber an das Gefühl als Affekt auszusprechen ist.

Welche Gestaltung des Drama's würde in dem bezeichneten Sinne nun aber der Untergang des Staates, die gesunde organische Gesellschaft hervorrufen?

Der Untergang des Staates kann vernünftiger Weise nichts Anderes heißen, als das sich verwirklichende religiöse Bewußtsein der Gesellschaft vor ihrem rein menschlichen Wesen. Dieses Bewußtsein kann seiner Natur nach kein von Außen eingeprägtes Dogma sein, d. h. nicht auf geschichtlicher Tradition beruhen, und nicht durch den Staat anerzogen werden. So lange irgend eine Lebenshandlung als äußere Pflicht von uns gefordert wird, so lange ist der Gegenstand dieser Handlung kein Gegenstand eines religiösen Bewußtseins; denn aus religiösem Bewußtsein handeln wir aus uns selbst, und zwar so, wie wir nicht anders handeln können. Religiöses Bewußtsein heißt aber allgemeinsames Bewußtsein, und allgemeinsam kann ein Bewußtsein nur sein, wenn es das Unbewußte, Unwillkürliche, Reinmenschliche als das einzig Wahre und Nothwendige weiß, und aus seinem Wissen rechtfertigt. So lange das Reinmenschliche uns in irgend welcher Trübung vorschwebt, wie es im gegenwärtigen Zustande unserer Gesellschaft uns gar nicht anders vorschweben kann, so lange werden wir auch in millionenfach verschiedener Ansicht darüber befangen sein müssen, wie der Mensch sein solle: so lange wir, im Irrthume über sein wahres Wesen, uns

Vorstellungen davon bilden, wie dieses Wesen sich kundgeben möchte, werden wir auch nach willkürlichen Formen streben und suchen müssen, in welchen dieses eingebildete Wesen sich kundgeben solle. So lange werden wir aber auch Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben. Wenn diese Religion aber nothwendig eine allgemeinsame sein muß, so kann sie nichts Anderes sein, als die durch das Bewußtsein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menschen, und jeder Mensch muß fähig sein, diese unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu bethätigen. Diese gemeinsame menschliche Natur wird am stärksten von dem Individuum, als seine eigene und individuelle Natur, empfunden, wie sie sich in ihm als Lebens- und Liebestrieb kundgiebt: die Befriedigung dieses Triebes ist es, was den Einzelnen zur Gesellschaft drängt, in welcher er eben dadurch, daß er ihn nur in der Gesellschaft befriedigen kann, ganz von selbst zu dem Bewußtsein gelangt, das als ein religiöses, d. h. gemeinsames, seine Natur rechtfertigt. In der freien Selbstbestimmung der Individualität liegt daher der Grund der gesellschaftlichen Religion der Zukunft, die nicht eher in das Leben getreten sein wird, als bis diese Individualität durch die Gesellschaft ihre förderndste Rechtfertigung erhält. —

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualitäten zu einander, die unendliche Fülle stets neuer und in ihrem Wechsel immer genau der Eigenthümlichkeit dieser lebenvollen Beziehungen entsprechender Formen, sind wir gar nicht im Stande auch nur andeutungsweise uns vorzustellen, da wir bis jetzt alle menschlichen Beziehungen nur in der Gestalt geschichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbestimmung durch die staatlich ständische Norm wahrnehmen können. Den unübersehbaren Reichthum lebendiger individueller Beziehungen vermögen wir aber zu ahnen, wenn wir sie als rein menschliche, immer voll und ganz gegenwärtige fassen, d. h. wenn wir alles Außermenschliche oder Ungegen-

wärtige, was als Eigenthum und geschichtliches Recht im Staate zwischen jene Beziehungen sich gestellt, das Band der Liebe zwischen ihnen zerrissen, sie entindividualisirt, ständisch uniformirt, und staatlich stabilisirt hat, aus ihnen weit entfernt denken.

In höchster Einfachheit können wir uns jene Beziehungen aber wiederum vorstellen, wenn wir die unterscheidendsten Hauptmomente des individuellen menschlichen Lebens, welches aus sich auch das gemeinsame Leben bedingen muß, als charakteristische Unterscheidungen der Gesellschaft selbst zusammenfassen, und zwar als Jugend und Alter, Wachsthum und Reife, Eifer und Ruhe, Thätigkeit und Beschaulichkeit, Unwillkür und Bewußtsein.

Das Moment der Gewohnheit, welches wir am naivsten im Festhalten sozial-sittlicher Begriffe, in seiner Verhärtung zur staatspolitischen Moral aber als vollständig der Entwickelung der Individualität feindselig, und endlich als entsittlichend und das Reinmenschliche verneinend erkannten, ist als ein unwillkürlich menschliches dennoch wohlbegründet. Untersuchen wir aber näher, so fassen wir in ihm nur ein Moment der Vielseitigkeit der menschlichen Natur, die sich im Individuum nach seinem Lebensalter bestimmt. Ein Mensch ist nicht derselbe in der Jugend wie im Alter: in der Jugend sehnen wir uns nach Thaten, im Alter nach Ruhe. Die Störung unserer Ruhe wird uns im Alter ebenso empfindlich, als die Hemmung unserer Thätigkeit in der Jugend. Das Verlangen des Alters rechtfertigt sich von selbst aus der allmählichen Aufzehrung des Thätigkeitstriebes, deren Gewinn Erfahrung ist. Die Erfahrung ist an sich aber wohl genuß- und lehrreich für den Erfahrenen selbst; für den belehrten Unerfahrenen kann sie aber dann nur von bestimmendem Erfolge sein, wenn entweder dieser von leicht zu bewältigendem, schwachem Thätigkeitstriebe ist, oder die Punkte der Erfahrung ihm als verpflichtende Richtschnur für sein Handeln zwangsweise auferlegt würden: — nur durch diesen Zwang ist aber der natürliche Thätigkeitstrieb des Menschen überhaupt zu schwächen; diese Schwächung, die uns beim oberfläch-

lichen Hinblick als eine absolute, in der menschlichen Natur an sich begründete erscheint, und aus der wir somit unsere zur Thätigkeit wiederum anhaltenden Gesetze zu rechtfertigen suchen, ist daher nur eine bedingte. —

Wie die menschliche Gesellschaft ihre ersten sittlichen Begriffe aus der Familie empfangen hat, trug sich in sie auch die Ehrfurcht vor dem Alter über: diese Ehrfurcht war in der Familie aber eine durch die Liebe hervorgerufene, vermittelte, bedingte und motivirte; der Vater liebte vor Allem seinen Sohn, rieth ihm aus Liebe, ließ ihn aus Liebe aber auch gewähren. In der Gesellschaft verlor sich diese motivirende Liebe aber ganz in dem Grade, als die Ehrfurcht von der Person ab sich auf Vorstellungen und außermenschliche Dinge bezog, die — an sich unwirklich — zu uns nicht in der lebendigen Wechselwirkung standen, in welcher die Liebe die Ehrfurcht zu erwidern, d. h. die Furcht von ihr zu nehmen, vermag. Der zum Gott gewordene Vater konnte uns nicht mehr lieben; der zum Gesetz gewordene Rath der Eltern konnte uns nicht mehr frei gewähren lassen; die zum Staat gewordene Familie konnte uns nicht mehr nach der Unwillkür der Billigung der Liebe, sondern nach den Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge beurtheilen. Der Staat bringt uns — nach seiner verständigsten Auffassung — die Erfahrungen der Geschichte als Richtschnur für unser Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln selbst zur Erfahrung gelangen; eine durch Mittheilung uns gelehrte Erfahrung wird für uns zu einer erfolgreichen erst, wenn wir durch unwillkürliches Handeln sie wiederum selbst machen. Die wahre, vernünftige Liebe des Alters zur Jugend bestätigt sich also dadurch, daß es seine Erfahrungen nicht zu dem Maaße für das Handeln der Jugend macht, sondern sie selbst auf Erfahrung anweist, und dadurch seine eigenen Erfahrungen bereichert; denn das Charakteristische und Überzeugende einer Erfahrung ist eben das Individuelle an ihr, das Besondere, Kenntliche, was sie dadurch erhält, daß sie aus dem unwillkürlichen

Handeln dieses einen, besonderen Individuums in diesem einen und besonderen Falle gewonnen ward.

Der Untergang des Staates heißt daher so viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoistische Eitelkeit der Erfahrung als Vorurtheil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns sich errichtet hat. Diese Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäß der *Liebe* gebührt, und sie ist nach ihrem Wesen die *Lieblosigkeit*, d. h. das Eingenommensein der Erfahrung von sich, und der endlich gewaltsam durchgesetzte Wille, nichts Weiteres mehr zu erfahren, die eigensüchtige Bornirtheit der Gewöhnung, die grausame Trägheit der Ruhe. — Durch die Liebe weiß aber der Vater, daß er noch nicht genug erfahren hat, sondern daß er an den Erfahrungen seines Kindes, die er in der Liebe zu ihm zu seinen eigenen macht, sich unendlich zu bereichern vermag. In der Fähigkeit des Genusses der Thaten Anderer, deren Gehalt es durch die Liebe für sich zu einem genießenswürdigen und genußgebenden Gegenstand zu machen weiß, besteht die Schönheit der Ruhe des Alters. Diese Ruhe ist da, wo sie durch die Liebe naturgemäß vorhanden ist, keinesweges eine Hemmung des Thätigkeitstriebes der Jugend, sondern seine Förderung. Sie ist das Raumgeben an die Thätigkeit der Jugend in einem Elemente der Liebe, *das an der Beschauung dieser Thätigkeit zu einer höchsten künstlerischen Betheiligung an ihr selbst, zum künstlerischen Lebenselemente überhaupt* wird.

Das bereits erfahrene Alter ist vermögend, die Thaten der Jugend, in welchen diese nach unwillkürlichem Drange und mit Unbewußtsein sich kundgiebt, nach ihrem *charakteristischen Gehalte* zu fassen und *in ihrem Zusammenhange* zu überblicken: es vermag diese Thaten also vollkommener zu rechtfertigen, als die handelnde Jugend selbst, weil es sie sich zu erklären und mit Bewußtsein darzustellen weiß. *In der Ruhe des Alters gewinnen wir so-*

mit das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens. —

Die Liebesermahnung des Erfahrenen an den Unerfahrenen, des Ruhigen an den Leidenschaftlichen, des Beschauenden an den Handelnden, giebt sich am überzeugendsten und erfolgereichsten durch getreue Vorführung des eigenen Wesens des unwillkürlich Thätigen an diesen mit. Der in unbewußtem Lebenseifer Befangene wird nicht durch allgemeine sittliche Ermahnung zur urtheilfähigen Erkenntniß seines Wesens gebracht, sondern vollständig kann dieß nur gelingen, wenn er in einem vorgeführten treuen Bilde sich selbst zu erblicken vermag; denn die richtige Erkenntniß ist Wiedererkennung, wie das richtige Bewußtsein Wissen von unserem Unbewußtsein. Der Ermahnende ist der Verstand, das bewußte Anschauungsvermögen des Erfahrenen: das zu Ermahnende ist das Gefühl, der unbewußte Thätigkeitstrieb des Erfahrenden. Der Verstand kann nichts Anderes wissen, als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er selbst ist nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiß, und der aus dem Gefühle gerechtfertigte, nicht mehr im Gefühle dieses Einzelnen befangene, sondern gegen das Gefühl überhaupt gerechte Verstand ist die Vernunft. Der Verstand ist als Vernunft insofern dem Gefühle überlegen, als er die Thätigkeit des individuellen Gefühles in der Berührung mit seinem, ebenfalls aus individuellem Gefühle thätigen Gegenstande und Gegensatze allgerecht zu beurtheilen vermag: er ist die höchste soziale, durch die Gesellschaft einzig selbst bedingte Kraft, welche die Spezialität des Gefühles nach seiner Gattung zu erkennen, in ihr wiederzufinden und aus ihr sie wiederum zu rechtfertigen weiß. Er ist somit auch fähig, zur Äußerung durch das Gefühl sich anzulassen, wenn es ihm darum zu thun ist, dem nur Gefühlvollen sich

mitzutheilen, — und die Liebe leiht ihm dazu die Organe. Er weiß durch das Gefühl der Liebe, welches ihn zur Mittheilung drängt, daß dem leidenschaftlichen, im unwillkürlichen Handeln Begriffenen nur Das verständlich ist, was sich an sein Gefühl wendet: wollte er sich an seinen Verstand wenden, so setzte er Das bei ihm voraus, was er durch seine Mittheilung sich eben selbst erst gewinnen soll, und müßte unverständlich bleiben. Das Gefühl faßt aber nur das ihm Gleiche, wie der nackte Verstand — als solcher — sich auch nur dem Verstande mittheilen kann. Das Gefühl bleibt bei der Reflexion des Verstandes kalt: nur die Wirklichkeit der ihm verwandten Erscheinung kann es zur Theilnahme fesseln. Diese Erscheinung muß das sympathetisch wirkende Bild des eigenen Wesens des unwillkürlich Handelnden sein, und sympathetische Wirkung bringt es nur hervor, wenn es sich in einer Handlung ihm darstellt, die sich aus demselben Gefühle rechtfertigt, welches er aus dieser Handlung und Rechtfertigung als sein eigenes mitfühlt. Aus diesem Mitgefühle gelangt er ebenso unwillkürlich zum Verständnisse seines eigenen individuellen Wesens, wie er an den Gegenständen und Gegensätzen seines Fühlens und Handelns, an denen im Bilde sein eigenes Fühlen und Handeln sich entwickelte, auch das Wesen dieser Gegensätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhafte Sympathie für sein eigenes Bild aus sich herausversetzt, zur unwillkürlichen Theilnahme an dem Fühlen und Handeln auch seiner Gegensätze hingerissen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen diese, die nicht mehr seiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberstehen, bestimmt wird.

— — —

Nur im vollendetsten Kunstwerke, im Drama, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzutheilen, und zwar gerade deßwegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen die Absicht des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnißorgane des Gefühles, die Sinne, mitgetheilt wird. Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerbung des Verstandes. Nur dadurch erreicht er seine Absicht, daß er die Erscheinungen des Lebens nach ihrer vollsten Unwillkür vor unseren Augen versinnlicht, also das Leben selbst aus seiner Nothwendigkeit rechtfertigt; denn nur diese Nothwendigkeit vermag das Gefühl zu verstehen, an das er sich mittheilt.

Vor dem dargestellten dramatischen Kunstwerke darf Nichts mehr dem kombinirenden Verstande aufzusuchen übrig bleiben: jede Erscheinung muß in ihm zu dem Abschlusse kommen, der unser Gefühl über sie beruhigt; denn in der Beruhigung dieses Gefühles, nach seiner höchsten Erregtheit im Mitgefühl, liegt die Ruhe selbst, die uns unwillkürlich das Verständniß des Lebens zuführt. Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: so ist es erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: so muß es sein. Dieß Gefühl wird sich aber nur durch sich selbst verständlich: es versteht keine andere Sprache, als seine eigene. Erscheinungen, die uns nur durch den unendlich vermittelnden Verstand erklärt werden können, bleiben dem Gefühle unbegreiflich und störend.

Eine Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn sie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatischen Dichters ist es somit, nicht Handlungen zu erfinden, sondern eine Handlung aus der Nothwendigkeit des Gefühles der Art zu verständlichen, daß wir der Hilfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen. Sein Hauptaugenmerk hat der Dichter daher auf die Wahl der Handlung zu richten, die er so wählen muß, daß sie, sowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach, ihre vollständige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht; denn in dieser Rechtfertigung beruht einzig die Erreichung seiner Absicht.

Eine Handlung, die nur aus historischen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt, vom Standpunkte des Staates aus gerechtfertigt, oder durch Berücksichtigung religiöser, von Außen eingeprägter, nicht gemeinsam innerlicher Dogmen begriffen werden kann, ist — wie wir sahen — nur dem Verstande, nicht dem Gefühle darzustellen: am genügendsten konnte dieß durch Erzählung und Schilderung, durch Appell an die Einbildungskraft des Verstandes, nicht durch unmittelbare Vorführung an das Gefühl und seine bestimmt erfassenden Organe, die Sinne, gelingen, weil eine solche Handlung für diese Sinne recht eigentlich unüberschaubar war, und eine Masse von Beziehungen in ihr außerhalb aller Möglichkeit, sie zur sinnlichen Anschauung zu bringen, liegen und nur dem kombinirenden Denkorgane zum Verständniß überlassen bleiben mußten. In einem historisch-politischen Drama kam es daher dem Dichter darauf an, seine Absicht — als solche — schließlich ganz nackt zu geben: das ganze Drama blieb unverständlich und eindruckslos, wenn nicht endlich diese Absicht, in Form einer menschlichen Moral, aus einem ungeheuren Wuste, zur bloßen Schilderung verwendeter, pragmatischer Motive, recht ersichtlich zum Vorschein kam. Man frug sich im Verlaufe eines solchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit sagen?"

Die Handlung nun, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, befaßt sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle. Sie ist sich selbst Zweck, insofern sie eben nur aus dem Gefühle, dem sie entwächst, gerechtfertigt werden soll. Diese Handlung kann daher nur eine solche sein, die aus den wahrsten, d. h. dem Gefühle begreiflichsten, den menschlichen Empfindungen naheliegendsten, somit einfachsten Beziehungen hervorgeht, — aus Beziehungen, wie sie nur einer, dem Wesen nach mit sich einigen, von unwesenhaften Vorstellungen und ungegenwärtigen Berechtigungsgründen unbeeinflußten, nur sich selbst und keiner Vergangenheit angehörigen menschlichen Gesellschaft entspringen können.

Keine Handlung des Lebens steht aber vereinzelt da: sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen anderer Menschen, durch die sie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird. Den schwächsten Zusammenhang haben nur kleine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines nothwendigen Gefühles, als der Willkür der Laune zur Erklärung bedürfen. Je größer und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines nothwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhange steht sie auch mit den Handlungen Anderer. Eine große, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten darstellende Handlung geht nur aus der Reibung mannigfaltiger und starker Gegensätze hervor. Um diese Gegensätze selbst gerecht beurtheilen, und die in ihnen sich kundgebenden Handlungen aus den individuellen Gefühlen der Handelnden begreifen zu können, muß eine große Handlung aber in einem weiten Kreise von Beziehungen dargestellt werden, denn erst in diesem Kreise ist sie zu verstehen. Die erste und eigenthümlichste Aufgabe des Dichters besteht demnach darin, daß er einen solchen Kreis von vornherein in

das Auge faßt, seinen Umfang vollkommen ermißt, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Maaße und ihrem Verhältnisse zur Haupthandlung erforscht, und nun das Maaß seines Verständnisses von ihnen zu dem Maaße ihrer Verständlichkeit als künstlerische Erscheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach seinem Mittelpunkte hin zusammendrängt und ihn so zur verständnißgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Diese Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes, und dieser Verstand ist der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Menschen, der von ihm aus sich in den empfangenden und mittheilenden scheidet.

Wie die Erscheinung zunächst von dem nach Außen gewendeten unwillkürlichen Gefühle erfaßt, und der Einbildungskraft als erster Thätigkeit des Gehirnes zugeführt wird, so hat der Verstand, der nichts Anderes, als die nach dem wirklichen Maaße der Erscheinung geordnete Einbildungskraft ist, für die Mittheilung des von ihm Erkannten durch die Einbildungskraft wiederum an das unwillkürliche Gefühl vorzuschreiten. Im Verstande spiegeln sich die Erscheinungen als Das, was sie wirklich sind; diese abgespiegelte Wirklichkeit ist aber eben nur eine gedachte: um diese gedachte Wirklichkeit mitzutheilen, muß er sie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darstellen, als wie das Gefühl sie ihm ursprünglich zugeführt hat, und dieß Bild ist das Werk der Phantasie. Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren. Der Verstand kann die volle Wirklichkeit der Erscheinung nur erfassen, wenn er das Bild, in welchem sie von der Phantasie ihm vorgeführt wird, zerbricht und sie in ihre einzelnsten Theile zerlegt; so wie er diese Theile sich wieder im Zusammenhange vorführen will, hat er sogleich wieder sich ein Bild von ihr zu entwerfen, das der Wirklichkeit der Erscheinung nicht mehr mit realer Genauigkeit, sondern nur in dem Maaße entspricht, in welchem der Mensch sie zu erkennen vermag. So setzt auch die einfachste Handlung den Verstand, der sie unter dem anatomischen

Mikroskope betrachten will, durch die ungeheure Vielgliedrigkeit ihres Zusammenhanges in Staunen und Verwirrung; und will er sie begreifen, so kann er nur durch Entfernung des Mikroskopes und durch Vorführung des Bildes von ihr, das sein menschliches Auge einzig zu erfassen vermag, zu einem Verständnisse gelangen, das schließlich nur durch das — vom Verstande gerechtfertigte — unwillkürliche Gefühl ermöglicht wird. Dieses Bild der Erscheinungen, in welchem das Gefühl einzig diese zu begreifen vermag, und welches der Verstand, um sich dem Gefühle verständlich zu machen, demjenigen nachbilden muß, welches ihm ursprünglich durch die Phantasie vom Gefühle zugeführt war, ist für die Absicht des Dichters, der auch die Erscheinungen des Lebens aus ihrer unübersehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überschaubarer Gestaltung zusammendrängen muß, nichts Anderes, als das Wunder.

V.

Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma dadurch, daß es nicht, wie dieses, die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht.

Das jüdisch-christliche Wunder zerriß den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen, um den göttlichen Willen als über der Natur stehend erscheinen zu lassen. In ihm wurde keinesweges ein weiter Zusammenhang, zu dem Zwecke eines Verständnisses desselben durch das unwillkürliche Gefühl, verdichtet, sondern es wurde ganz um seiner selbst willen verwendet; man forderte es als Beweis einer übermenschlichen Macht von Demjenigen, der sich für göttlich ausgab, und an den man nicht eher glauben wollte, als bis er vor den leibhaften Augen der Menschen sich als Herr der Natur, d. h. als beliebiger Verdreher der natürlichen Ordnung der Dinge auswies. Dieß Wunder ward demnach von Dem verlangt, den man nicht an sich und aus seinen natürlichen Handlungen für wahrhaftig hielt, sondern dem man erst zu glauben sich vornahm, wenn er etwas Unglaubliches, Unverständliches ausführte. Die grundsätzliche Verneinung des Verstandes war also etwas, vom Wunder-

fordernden wie Wunderwirkenden gebieterisch Vorausgesetztes, wogegen der absolute Glaube das vom Wunderthäter Geforderte und vom Wunderempfangenden Gewährte war.

Dem dichtenden Verstande liegt nun, für den Eindruck seiner Mittheilung, gar Nichts am Glauben, sondern nur am Gefühlsverständniß. Er will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bilde darstellen, und dieses Bild muß daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird; wogegen das Charakteristische des dogmatischen Wunders eben darin besteht, daß es den unwillkürlich nach seiner Erklärung suchenden Verstand, durch die dargethane Unmöglichkeit es zu erklären, gebieterisch unterjocht, und in dieser Unterjochung eben seine Wirkung sucht. Das dogmatische Wunder ist daher ebenso ungeeignet für die Kunst, als das gedichtete Wunder das höchste und nothwendigste Erzeugniß des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens ist.

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung seines Wunders deutlicher vor, so sehen wir zunächst, daß er, um einen großen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Überblicke darstellen zu können, diese Handlungen in sich selbst zu einem Maaße zusammendrängen muß, in welchem sie bei leichtester Übersichtlichkeit dennoch Nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein bloßes Kürzen oder Ausscheiden geringerer Handlungsmomente würde an sich die beibehaltenen Momente nur entstellen, da diese stärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichterisch übersichtlichen Raumes wegen ausgeschiedenen Momente müssen daher in die beibehaltenen Hauptmomente selbst mit übergetragen werden, d. h. sie müssen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche Weise mitenthalten sein.

Das Gefühl kann sie aber nur deßhalb nicht vermissen, weil es zum Verständniß der Haupthandlung des Mitempfindens der Beweggründe bedarf, aus denen sie hervorging, und die in jenen geringeren Handlungsmomenten sich kundthaten. Die Spitze einer Handlung ist an sich ein flüchtig vorübergehender Moment, der als reine Thatsache vollkommen bedeutungslos ist, sobald er nicht aus Gesinnungen motivirt erscheint, die an sich unser Mitgefühl in Anspruch nehmen: die Häufung solcher Momente muß den Dichter aller Fähigkeit berauben, sie an unser Gefühl zu rechtfertigen, denn diese Rechtfertigung, die Darlegung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Interesse der Verständlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung so zu beschränken, daß er den nöthigen Raum für die volle Motivirung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeschiedenen Momenten versteckt lagen, muß er den Motiven zur Haupthandlung in einer Weise einfügen, daß sie nicht als vereinzelt erscheinen, weil sie vereinzelt auch ihre besonderen Handlungsmomente — eben die ausgeschiedenen — bedingen würden; sie müssen dagegen in dem Hauptmotive so enthalten sein, daß sie dieses nicht zersplittern, sondern als ein Ganzes verstärken. Die Verstärkung des Motives bedingt aber nothwendig auch wieder die Verstärkung des Handlungsmomentes selbst, der an sich nur die entsprechende Äußerung des Motives ist. Ein starkes Motiv kann sich nicht in einem schwachen Handlungsmomente äußern; Handlung und Motiv müßten dadurch unverständlich werden. — Um also das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten sich äußernder Motive, verstärkte Hauptmotiv verständlich kundzugeben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verstärkte, mächtige, und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie

das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug. Der Dichter, der sowohl diese Handlungen, wie diese Raum- und Zeitausdehnung, zu Gunsten eines übersichtlichen Verständnisses zusammendrängte, hatte dieß Alles nicht etwa nur zu beschneiden, sondern seinen ganzen wesentlichen Inhalt zu verdichten: die verdichtete Gestalt des wirklichen Lebens ist von diesem aber nur zu begreifen, wenn sie ihm — sich gegenübergehalten — vergrößert, verstärkt, ungewöhnlich erscheint. In seiner vielhandlichen Zerstreutheit über Raum und Zeit vermag eben der Mensch seine eigene Lebensthätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständniß zusammengedrängte Bild dieser Thätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welchem diese Thätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, das an sich allerdings ungewöhnlich und wunderhaft erscheint, seine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in sich verschließt, und vom Beschauer keinesweges als Wunder aufgefaßt, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird.

Vermöge dieses Wunders ist der Dichter aber fähig, die unermeßlichsten Zusammenhänge in allerverständlichster Einheit darzustellen. Je größer, je umfassender der Zusammenhang ist, den er begreiflich machen will, desto stärker hat er nur die Eigenschaften seiner Gestalten zu steigern; er wird Raum und Zeit, um sie der Bewegung dieser Gestalten entsprechend erscheinen zu lassen, aus umfangreichster Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Gestaltung verdichten, — die Eigenschaften unendlich zerstreuter Momente des Raumes und der Zeit ebenso zu dem Inhalte einer gesteigerten Eigenschaft machen, wie er die zerstreuten Motive zu einem Hauptmotive sammelte, und die Äußerung dieser Eigenschaft ebenso steigern, wie er die Handlung aus jenem Motive verstärkte. Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden

in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Äußerungen zu einem übersichtlichen, dem künstlerischen Menschen einzig verständlichen Bilde zusammengefaßt sind. Die dichterische Kühnheit, welche die Äußerungen der Natur zu solchem Bilde zusammenfaßt, kann gerade erst uns mit Erfolge zu eigen sein, weil wir eben durch die Erfahrung über das Wesen der Natur aufgeklärt sind.

So lange die Erscheinungen der Natur den Menschen nur erst ein Objekt der Phantasie waren, mußte die menschliche Einbildungskraft ihnen auch unterworfen sein: ihr Scheinwesen beherrschte und bestimmte sie auch für die Anschauung der menschlichen Erscheinungswelt in der Weise, daß sie das Unerklärliche — nämlich: das Unerklärte — in ihr aus der willkürlichen Bestimmung einer außernatürlichen und außermenschlichen Macht herleiteten, die endlich im Mirakel Natur und Mensch zugleich aufhob. Als Reaktion gegen den Mirakelglauben machte sich dann selbst an den Dichter die rationell prosaische Forderung geltend, dem Wunder auch für die Dichtung entsagen zu sollen, und zwar geschah dieß in den Zeiten, wo die bis dahin nur mit dem Auge der Phantasie betrachteten natürlichen Erscheinungen zum Gegenstande wissenschaftlicher Verstandesoperationen gemacht wurden. So lange war aber auch der wissenschaftliche Verstand über das Wesen dieser Erscheinungen nicht mit sich im Reinen, als er nur in der anatomischen Aufdeckung all' ihrer innerlichen Einzelheiten sie als begreiflich sich darstellen zu können glaubte: erst von da an sind wir über sie im Gewissen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Absicht konstruirten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß sie nicht geschaffen, sondern selbst das immer Werdende ist; daß sie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in sich schließt; daß Raum und Zeit, von denen wir sie umschlossen hielten, nur Abstraktionen von ihrer Wirklichkeit sind; daß

wir ferner an diesem Wissen im Allgemeinen uns genügen lassen können, weil wir zu seiner Bestätigung nicht mehr nöthig haben, uns der weitesten Fernen durch mathematischen Kalkül zu versichern, da wir in allernächster Nähe und an der geringsten Erscheinung der Natur die Beweise für Dasselbe finden können, was uns aus weitester Ferne nur zur Bestätigung unseres Wissens von der Natur zugeführt zu werden vermag. Seitdem wissen wir aber auch, daß wir zum Genusse der Natur da sind, weil wir sie genießen können, d. h. zu ihrem Genusse fähig sind. Der vernünftigste Genuß der Natur ist aber der, der unsere universelle Genußfähigkeit befriedigt: in der Universalität der menschlichen Empfängnißorgane und in ihrer höchsten Steigerungsfähigkeit für den Genuß, liegt einzig das Maaß, nach welchem der Mensch zu genießen hat, und der Künstler, der sich dieser höchsten Genußfähigkeit mittheilt, hat daher aus diesem Maaße einzig auch das Maaß der Erscheinungen zu nehmen, die er nach ihrem Zusammenhange ihm mittheilen will, und dieses braucht sich nur insofern nach den Äußerungen der Natur in ihren Erscheinungen zu richten, als sie ihrem inhaltlichen Wesen zu entsprechen haben, welches der Dichter durch Steigerung und Verstärkung nicht entstellt, sondern — eben in seiner Äußerung — nur zu dem Maaße zusammendrängt, welches dem Maaße des erregtesten menschlichen Verlangens nach dem Verständnisse eines größten Zusammenhanges entspricht. Gerade das vollste Verständniß der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich.

Die Natur in ihrer realen Wirklichkeit sieht nur der Verstand, der sie in ihre einzelnsten Theile zersetzt; will er diese Theile in ihrem lebenvollen organischen Zusammenhange sich darstellen, so wird die Ruhe der Betrachtung des Verstandes unwillkürlich durch eine höher und höher erregte Stimmung verdrängt,

die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt. In dieser Stimmung bezieht der Mensch die Natur unbewußt wiederum auf sich, denn sein individuell menschliches Gefühl gab ihm eben die Stimmung, in welcher er die Natur nach einem bestimmten Eindrucke empfand. In höchster Gefühlserregtheit ersieht der Mensch in der Natur ein theilnehmendes Wesen, wie sie denn in Wahrheit in dem Charakter ihrer Erscheinung auch den Charakter der menschlichen Stimmung ganz unausweichlich bestimmt. Nur bei voller egoistischer Kälte des Verstandes vermag er sich ihrer unmittelbaren Einwirkung zu entziehen, — wiewohl er sich auch dann sagen muß, daß ihr mittelbarer Einfluß ihn doch immer bestimmt. — In großer Erregtheit giebt es für den Menschen aber auch keinen Zufall mehr in der Begegnung mit natürlichen Erscheinungen: die Äußerungen der Natur, die aus einem wohlbegründeten organischen Zusammenhange von Erscheinungen unser gewöhnliches Leben mit scheinbarer Willkür berühren, gelten uns bei gleichgiltiger oder egoistisch befangener Stimmung, in der wir entweder nicht Lust oder nicht Zeit haben, über ihre Begründung in einem natürlichen Zusammenhange nachzudenken, als Zufall, den wir je nach der Absicht unseres menschlichen Vorhabens als günstig zu verwenden oder als ungünstig abzuwenden uns bemühen. Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus seiner inneren Stimmung zu der umgebenden Natur sich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine steigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für seine Stimmung in ihr. Von wem er sich auf diese Weise beherrscht oder unterstützt fühlt, dem theilt er ganz in dem Maaße eine große Macht zu, als er sich selbst in großer Stimmung befindet. Seinen eigenen empfundenen Zusammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zusammenhange der gegenwärtigen Naturerscheinungen mit sich, mit seiner Stimmung, ausgedrückt; seine durch sie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er somit in ihren mächtigsten Äußerungen so auf sich bezieht, wie er sich durch sie bestimmt fühlt.

In dieser von ihm empfundenen großen Wechselwirkung drängen sich vor seinem Gefühle die Erscheinungen der Natur zu einer bestimmten Gestalt zusammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und seiner eigenen Stimmung entsprechende Empfindung, und endlich auch — ihm verständliche — Organe, diese Empfindung auszusprechen, beilegt. Er spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm. — Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser, als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als Das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber Das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens nothwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann. Hier liebt der Mensch die Natur; er adelt sie und erhebt sie zur sympathetischen Theilnehmerin an der höchsten Stimmung des Menschen, dessen physisches Dasein sie unbewußt aus sich bedang *).

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten

Mythos

nennen. —

---

*) Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen Das, was sein Roß Xanthos dem Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte? Wahrlich, ich tausche dieses weissagende Roß des göttlichen Renners nicht gegen Alexander's hochgebildeten Bukephalos, der bekanntlich dem Pferdeporträt des Apelles die Schmeichelei erwies, es anzuwiehern!

Wir haben uns nur noch zu fragen, durch welche Ausdrucksmittel dieser Mythos am verständlichsten im Drama darzustellen ist, und müssen hierzu auf das Moment des ganzen Kunstwerkes zurückgehen, das es seinem Wesen nach bedingt, und dieß ist die nothwendige Rechtfertigung der Handlung aus ihren Motiven, für die sich der dichtende Verstand an das unwillkürliche Gefühl wendet, um in dessen unerzwungener Mitempfindung das Verständniß für sie zu begründen. Wir sahen, daß die, für das praktische Verständniß nothwendige Verdichtung der mannigfaltigen, und in der realen Wirklichkeit unermeßlich weit verzweigten Handlungsmomente aus dem Verlangen des Dichters bedingt war, einen großen Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens darzustellen, aus welchem einzig die Nothwendigkeit dieser Erscheinungen begriffen werden kann. Diese Verdichtung konnte er, um seinem Hauptzwecke zu entsprechen, nur dadurch ermöglichen, daß er in die Motive der für die wirkliche Darstellung bestimmten Momente der Handlung alle die Motive, die den ausgeschiedenen Handlungsmomenten zu Grunde lagen, mit aufnahm, und diese Aufnahme dadurch vor dem Gefühle rechtfertigte, daß er sie als eine Verstärkung der Hauptmotive erscheinen ließ, die aus sich heraus wieder eine Verstärkung der ihnen entsprechenden Handlungsmomente bedangen. Wir sahen endlich, daß diese Verstärkung des Handlungsmomentes nur durch Erhöhung desselben über das gewöhnliche menschliche Maaß, durch Dichtung des — der menschlichen Natur wohl vollkommen entsprechenden, ihre Fähigkeiten aber in erregtester, dem gewöhnlichen Leben unerreichbarer Potenz steigernden — Wunders erreicht werden konnte, — des Wunders, welches nicht außerhalb des Lebens stehen, sondern gerade aus ihm nur so hervorragen soll, daß es sich über dem gewöhnlichen Leben hin kenntlich macht, — und haben jetzt uns nur noch genau darüber zu verständigen, worin die Verstärkung der Motive bestehen soll, die jene Verstärkung der Handlungsmomente aus sich zu bedingen haben.

Was heißt in dem dargelegten Sinne „Verstärkung der Motive“?

Unmöglich kann hierunter — wie wir bereits sahen — eine Häufung der Motive gemeint sein, weil diese, ohne mögliche Äußerung als Handlung, dem Gefühle unverständlich und selbst dem Verstande — wenn erklärlich — doch ohne Rechtfertigung bleiben müßten. Viele Motive bei gedrängter Handlung können nur klein, launenhaft und unwürdig erscheinen, und unmöglich anders, als in der Karikatur zu einer großen Handlung verwendet werden. Die Verstärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine. Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene, und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll, — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Ähnlichkeit sind, und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewußtsein deutlich machen, — zu dem Interesse eines Menschen, in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen gemacht werden. Alles äußerlich Verschiedene soll in dem Interesse dieses Menschen zu einem Bestimmten erhoben werden, in welchem sich das Interesse aber nach seinem größten und erschöpfendsten Umfange kundgeben muß. Dieß heißt aber nichts Anderes, als diesem Interesse alles Partikularistische, Zufällige entnehmen, und es in seiner vollen Wahrheit als nothwendigen, rein menschlichen Gefühlsausdruck geben. Eines solchen Gefühlsausdruckes ist der Mensch unfähig, der über sein nothwendiges Interesse mit sich noch nicht einig ist; dessen Empfindung noch nicht den Gegenstand gefunden hat, der sie zu einer bestimmten, nothwendigen Äußerung drängt, sondern vor machtlosen, zufälligen, unsympathetischen äußeren Erscheinungen sich noch in sich selbst zersplittert. Tritt diese machtvolle

Erscheinung aus der Außenwelt aber an ihn hinan, die ihn entweder so feindselig fremd berührt, daß er seine volle Individualität zu ihrem Abstoße von sich zusammenballt, oder mit solcher Unwiderstehlichkeit anzieht, daß er sich mit seiner ganzen Individualität in sie aufzugehen sehnt, — so wird auch sein Interesse bei vollster Bestimmtheit ein so umfangreiches, daß es alle seine sonstigen zersplitterten, unkräftigen Interessen in sich aufnimmt und vollständig verzehrt.

Das Moment dieser Verzehrung ist der Akt, den der Dichter vorzubereiten hat, um ein Motiv der Art zu verstärken, daß aus ihm ein starker Handlungsmoment hervorgehen kann; und diese Vorbereitung ist das letzte Werk seiner gesteigerten Thätigkeit. Bis hierher reicht sein Organ, das des dichtenden Verstandes, die Wortsprache, aus; denn bis hierher hatte er Interessen darzulegen, an deren Deutung und Gestaltung ein nothwendiges Gefühl noch keinen Antheil nahm, die aus gegebenen Umständen von Außen her verschiedenartig beeinflußt wurden, ohne daß hieraus nach Innen in einer Weise bestimmend eingewirkt ward, durch welche das innere Gefühl zu einer nothwendigen, wiederum nach Außen bestimmenden, wahllosen Thätigkeit gedrängt worden wäre. Hier ordnete noch der kombinirende, in Einzelheiten zerlegende, oder diese und jene Einzelheit auf diese oder jene Weise in einander fügende, Verstand; hier hatte er nicht unmittelbar darzustellen, sondern zu schildern, Vergleichungen zu ziehen, Ähnliches durch Ähnliches begreiflich zu machen, — und hierzu reichte nicht nur sein Organ der Wortsprache aus, sondern es war das einzige, durch das er sich verständlich machen konnte. — Da, wo aber das von ihm Vorbereitete wirklich werden soll, wo er nicht mehr zu sondern und zu vergleichen, sondern das alle Wahl Verneinende und dagegen sich selbst bestimmt und unbedingt Gebende, das entscheidende und bis zur entscheidenden

Kraft gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines nothwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, da — kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, *außer wenn er sie ebenso steigert*, wie er das Motiv gesteigert hat, und dieß vermag er nur durch ihren Erguß in die *Tonsprache*.

VI.

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie.

Der Gang dieser Entwickelung ist aber ein solcher, daß er nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist, und nicht nur von der Menschheit im Allgemeinen, sondern von jedem sozialen Individuum dem Wesen nach durchschritten wird.

Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwickelung des Verstandes, in diesem aber die Nöthigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühles liegt, und erst der aus dem Verstande dieses Gefühl rechtfertigende Mensch der vernünftige Mensch ist; wie in dem durch die Geschichte, die auf gleiche Weise aus ihm entstand, gerechtfertigten Mythos erst das wirklich verständliche Bild des

Lebens gewonnen wird: so enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunst, die endlich nothwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik aussprechen kann, und das Werk dieser Rechtfertigung ist eben das höchste menschliche Kunstwerk, das vollkommene Drama.

Das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von Außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Thieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen. In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalte, kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte. Diese Melodie, welche von entsprechenden Leibesgebärden in einer Weise begleitet wurde, daß sie selbst gleichzeitig wiederum nur als der entsprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erschien, und deßhalb auch von der wechselnden Bewegung dieser Gebärde ihr zeitliches Maaß — im Rhythmus — der Art entnahm, daß sie es dieser wieder als melodisch gerechtfertigtes Maaß für ihre eigene Kundgebung zuführte, — diese rhythmische Melodie, die wir, in Betracht der unendlich größeren Vielseitigkeit des menschlichen Empfindungsvermögens gegenüber dem der Thiere, und namentlich auch deßhalb, weil sie eben in der — keinem Thiere zu Gebote stehenden — Wechselwirkung zwischen dem inneren Ausdrucke der Stimme und dem äußeren

der Gebärde*) sich undenklich zu steigern vermag, — mit Unrecht nach ihrer Wirkung und Schönheit gering anschlagen würden, — diese Melodie war ihrer Entstehung und Natur nach von sich aus so maaßgebend für den Wortvers, daß dieser in einem Grade aus ihr bedingt erscheint, der ihn geradeweges ihr unterordnete, — was uns heute noch aus der genauen Betrachtung jedes ächten Volksliedes einleuchtet, in welchem wir den Wortvers deutlich aus der Melodie bedingt erkennen, und zwar so, daß er sich den ihr eigenthümlichsten Anordnungen, auch für den Sinn, oft vollkommen zu fügen hat.

Diese Erscheinung zeigt uns sehr erklärlich die Entstehung der Sprache**). Im Worte sucht sich der tönende Laut der reinen Gefühlssprache ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden, sich über sie mitzutheilen, und endlich den inneren Drang zu dieser Mittheilung selbst verständlich zu machen sucht. In der reinen Tonsprache gab das Gefühl bei der Mittheilung des empfangenen Eindruckes nur sich selbst zu verstehen, und vermochte dieß, unterstützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigste Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung selbst zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenstandes entsprechende, diesen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weise den tönenden Laut in ein unterscheidendes Gewand kleiden, das es diesem Eindrucke und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm. Dieses Gewand wob sie aus stummen Mitlautern, die es als An- oder Ablaut, oder auch aus beiden zusammen dem tönenden Laute so anfügte, daß er von ihnen in der Weise um-

*) Das Thier, das seine Empfindung am melodischesten ausdrückt, der Waldvogel, ist ohne alles Vermögen, seinen Gesang durch Gebärden zu begleiten.

**) Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung.

schlossen, und zu einer bestimmten, unterscheidbaren Kundgebung angehalten wurde, wie der unterschiedene Gegenstand sich selbst nach Außen durch ein Gewand — das Thier durch sein Fell, der Baum durch seine Rinde u. s. w. — als ein besonderer abschloß und kundgab. Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.

Beachten wir zunächst aber, mit welch' großer instinktiver Vorsicht sich diese Sprache nur sehr allmählich von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute, entfernte. Dem Wesen einer ungekünstelten Anschauung der Natur, und dem Verlangen nach Mittheilung der Eindrücke einer solchen Anschauung entsprechend, stellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zusammen, um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähnlichkeit deutlich zu machen und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft seiner eigenen Momente sich stützt, einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte sich die sinnlich dichtende Kraft der Sprache: sie war zur Bildung unterschiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß sie den im bloßen subjektiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenstand — nach Maaßgabe seines Eindruckes — verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand stummer Laute gekleidet hatte, welches dem Gefühle als objektiver Ausdruck des Gegenstandes nach einer ihm selbst entnommenen Eigenschaft galt. Wenn die Sprache nun solche Wurzeln nach ihrer Ähnlichkeit und Verwandtschaft zusammenstellte, so verdeutlichte sie dem Gefühle in gleichem Maaße den Eindruck der Gegenstände, wie den ihm entsprechenden Ausdruck durch gesteigerte Verstärkung dieses Ausdruckes, durch welche sie den Gegenstand selbst wiederum als einen verstärkten, nämlich als einen an sich vielfachen,

seinem Wesen nach durch Verwandtschaft und Ähnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder der Stabreim, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zu einander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesammtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will. Ihre sinnlich kenntliche Ähnlichkeit gewinnen sie entweder aus der Verwandtschaft der tönenden Laute, zumal wenn sie ohne konsonirenden Anlaut nach vorn offen stehen*); oder aus der Gleichheit dieses Anlautes selbst, der sie eben als ein dem Gegenstande entsprechendes Besonderes charakterisirt**); oder auch aus der Gleichheit des, die Wurzel nach hinten schließenden Ablautes (als Assonanz), sobald in diesem Ablaute die individualisirende Kraft liegt***). Die Vertheilung und Anordnung dieser sich reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständniß nothwendigen Wiederholung derjenigen Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deßhalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.

Da ich mir vorbehalten muß, zum Zweck der Darlegung der möglichen Einwirkung des Stabreimes auf unsere Musik zu diesem Gegenstande selbst näher zurückzukehren, begnüge ich mich jetzt nur darauf aufmerksam zu machen, in welchem bedingten Verhältnisse der Stabreim und der durch ihn abgeschlossene Wortvers zu jener Melodie stand, die wir als ursprünglichste Kundgebung eines mannigfalti-

---

*) „Erb' und eigen." „Immer und ewig."
**) „Roß und Reiter." „Froh und frei."
***) „Hand und Mund." „Recht und Pflicht."

geren, in seiner Mannigfaltigkeit sich aber wieder zur Einheit abschließenden menschlichen Gefühles zu verstehen haben. Wir haben nicht nur den Wortvers seiner Ausdehnung nach, sondern auch den seine Ausdehnung bestimmenden Stabreim seiner Stellung und überhaupt seiner Eigenschaft nach, uns nur aus jener Melodie zu erklären, die in ihrer Kundgebung wiederum nach der natürlichen Fähigkeit des menschlichen Athems, und nach der Möglichkeit des Hervorbringens stärkerer Betonungen in einem Athem bedingt war. Die Dauer einer Ausströmung des Athems durch das Singorgan bestimmte die Ausdehnung eines Abschnittes der Melodie, in welchem ein beziehungsvoller Theil desselben zum Abschlusse kommen mußte. Die Möglichkeit dieser Dauer bestimmte aber auch die Zahl der besonderen Betonungen in dem melodischen Abschnitte, die, waren die besonderen Betonungen von leidenschaftlicher Stärke, wegen des schnelleren Verzehrens des Athems durch sie, vermindert, oder — erforderten diese Betonungen bei minderer Stärke einen schnelleren Athemverbrauch nicht, vermehrt wurde. Diese Betonungen, die mit der Gebärde zusammenfielen und durch sie sich zum rhythmischen Maaße fügten, verdichteten sich sprachlich in die stabgereimten Wurzelwörter, deren Zahl und Stellung sie so bedangen, wie der durch den Athem bedingte melodische Abschnitt die Länge und Ausdehnung des Verses bestimmte. — Wie einfach ist die Erklärung und das Verständniß aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingungen alles menschlichen Kunstvermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder nur zu wirklicher Kunstproduktivität gelangen können! —

Verfolgen wir für jetzt aber nur den Entwickelungsverlauf der Wortsprache, und versparen wir es uns, auf die von ihr verlassene Melodie später zurückzukommen. —

Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Thätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ursprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt sich allein fortzuhelfen. — Wie sich vor dem Auge des heranwachsenden Menschen die Gegenstände und ihre Beziehungen zu seinem Gefühle vermehrten, so häuften sich die Worte und Wortverbindungen der Sprache, die den vermehrten Gegenständen und Beziehungen entsprechen sollten. So lange hierbei der Mensch die Natur noch im Auge behielt, und mit dem Gefühle sie zu erfassen vermochte, so lange erfand er auch noch Sprachwurzeln, die den Gegenständen und ihren Beziehungen charakteristisch entsprachen. Als er diesem befruchtenden Quelle seines Sprachvermögens im Drange des Lebens aber endlich den Rücken kehrte, da verdorrte auch seine Erfindungskraft, und er hatte sich mit dem Vorrathe, der ihm jetzt zum übermachten Erbe geworden, nicht aber mehr ein immer neu zu erwerbender Besitz war, in der Weise zu begnügen, daß er die ererbten Sprachwurzeln nach Bedürfniß für außernatürliche Gegenstände doppelt und dreifach zusammenfügte, um dieser Zusammenfügung willen sie wieder kürzte und zur Unkenntlichkeit namentlich auch dadurch entstellte, daß er den Wohllaut ihrer tönenden Vokale zum hastigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der, für die Verbindung unverwandter Wurzeln nöthigen, stummen Laute das lebendige Fleisch der Sprache empfindlich verdörrte. Als die Sprache so das, nur durch das Gefühl zu ermöglichende, unwillkürliche Verständniß ihrer eigenen Wurzeln verlor, konnte sie in *diesen* natürlich auch nicht mehr den Betonungen jener nährenden Muttermelodie entsprechen. Sie begnügte sich, entweder da, wo — wie im griechischen Alterthum — der Tanz ein unvermißlicher Theil der Lyrik blieb, so lebhaft wie möglich der *Rhythmik* der Melodie sich anzuschmiegen, oder sie suchte da, wo — wie bei den mo-

dernen Nationen — der Tanz sich immer vollständiger von der Lyrik ausschied, nach einem anderen Bande für ihre Verbindung mit den melodischen Athemabsätzen, und verschaffte sich dieß im Endreime.

Der Endreim, auf den wir wegen seiner Stellung zu unserer Musik ebenfalls zurückkommen müssen, stellte sich am Ausgange des melodischen Abschnittes auf, ohne den Betonungen der Melodie selbst mehr entsprechen zu können. Er knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortsprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtschaften zu den melodischen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verständlich vorführte, sondern er flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung gerieth. — Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortsprache verfahren mußte, um Gegenstände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der gesellschaftlichen Konvention, nicht aber der sich selbst bestimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht sein mußte, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an sich von natürlichen Erscheinungen abgezogen, wieder zu Kombinationen dieser Abstraktionen verwandt werden sollten; je mehr sie hierzu die ursprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künstlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender, Bedeutung hinaufschrauben mußte, und je umständlicher sie sich den mechanischen Apparat herzustellen hatte, der diese Schrauben und Hebel bewegen und stützen sollte: desto widerspenstiger und fremder ward sie gegen jene Urmelodie, an die sie endlich selbst die entfernteste Erinnerung verlor, als sie sich athem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen mußte.

Der durch die Phantasie aus dem Gefühle verdichtete Verstand gewann in der prosaischen Wortsprache ein Organ, durch welches er allein, und zwar ganz in dem Grade sich verständlich machen konnte,

in welchem sie dem Gefühle unverständlich ward. In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen, die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der Sprachwurzeln nach unserem Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden ist; die wir sprechen, wie sie uns von Jugend auf gelehrt wird, nicht aber wie wir sie bei erwachsender Selbständigkeit unseres Gefühles etwa aus uns und den Gegenständen selbst begreifen, nähren und bilden; deren Gebräuchen und auf die Logik des Verstandes begründeten Forderungen wir unbedingt gehorchen müssen, wenn wir uns mittheilen wollen. Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer Konvention, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl beherrschen sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen. Unser Gefühl, das sich in der ursprünglichen Sprache unbewußt ganz von selbst ausdrückte, können wir in dieser Sprache nur beschreiben, und zwar auf noch bei Weitem umständlichere Weise, als einen Gegenstand des Verstandes, weil wir aus unserer Verstandessprache auf eben die komplizirte Weise uns zu ihrem eigentlichen Stamme hinabschrauben müssen, wie wir zu ihr uns von diesem Stamme hinaufgeschraubt haben. — Unsere Sprache beruht demnach auf einer religiös-staatlich-historischen Konvention, die unter der Herrschaft der personifizirten Konvention, unter Ludwig XIV., in Frankreich sehr folgerichtig von einer Akademie auf Befehl auch als gebotene Norm festgestellt ward. Auf einer stets lebendigen und gegenwärtigen, wirklich empfundenen Überzeugung beruht sie dagegen nicht, sondern sie ist das angelernte Gegentheil dieser Überzeugung. Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsere Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich ver-

stehenden Gefühle mittheilen; und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwickelung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten.

— —

In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden.

Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden, Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, auflösende. Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem, dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen; das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen; die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem

Gefühle am verständlichsten mittheilt. Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne allein erklärbar waren, ist — wie wir sahen — nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühles, die Tonsprache, gelangen kann.

Der Dichter müßte seine Absicht aber unverwirklicht sehen, wenn er sie dadurch unverhüllt aufdeckte, daß er erst im Augenblicke der höchsten Noth zu dem erlösenden Ausdrucke der Tonsprache griffe. Wollte er erst da, wo als vollendetster Ausdruck des gesteigerten Gefühles die Melodie einzutreten hat, die nackte Wortsprache zur vollen Tonsprache umstimmen, so würde er Verstand und Gefühl zugleich in die höchste Verwirrung stürzen, aus der er beide nur durch das unverholenste Aufdecken seiner Absicht wieder reißen könnte, — also dadurch, daß er das Vorgeben des Kunstwerkes offen wieder zurücknähme, d. h. an den Verstand seine Absicht als solche, an das Gefühl aber einen durch die Absicht nicht bestimmten, zerfließenden und überflüssigen Gefühlsausdruck, den unserer modernen Oper, mittheilte. Die fertige Melodie ist dem Verstande, der bis zu ihrem Eintritte einzig, und selbst auch für die Deutung erwachsender Gefühle, beschäftigt gewesen wäre, unverständlich; er kann nur in dem Verhältnisse an ihr theilnehmen, als er selbst in das Gefühl übergegangen ist, welches in seiner wachsenden Erregung bis zur Vollendung seines erschöpfendsten Ausdruckes gelangt. An dem Wachsen dieses Ausdruckes bis zu seiner höchsten Fülle kann der Verstand nur von dem Augenblicke an theilnehmen, wo er auf den Boden des Gefühles tritt. Diesen Boden betritt der Dichter aber mit Bestimmtheit von da an,

wo er sich aus der Absicht des Drama's zu deren Verwirklichung anläßt, denn das Verlangen nach dieser Verwirklichung ist in ihm bereits die nothwendige und drängende Erregung desselben Gefühles, an das er einen gedachten Gegenstand zum sicheren, erlösenden Verständnisse mittheilen will. — Seine Absicht zu verwirklichen kann der Dichter erst von dem Augenblicke an hoffen, wo er sie verschweigt und als Geheimniß für sich behält, d. h. so viel, als wenn er sie in der Sprache, in der sie als nackte Verstandesabsicht einzig mitzutheilen wäre, gar nicht mehr ausspricht. Sein erlösendes, nämlich verwirklichendes, Werk beginnt erst von da an, wo er in der erlösenden und verwirklichenden neuen Sprache sich kundzugeben vermag, in der er schließlich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig auch kundthun kann, — also von da an, wo das Kunstwerk überhaupt beginnt, und das ist von dem ersten Auftritte des Drama's an.

Die von vornherein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet, und hierfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehenen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer nothwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Ausdruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen. Dieser Ausdruck kann aber ebenso wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben insofern vollkommen zu entsprechen, als sie dieses nur in seinem gedrängtesten Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Aus-

druck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles, nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung, sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie, bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unseren Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten *).

Betrachten wir die Thätigkeit des Dichters nun näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen Ausdruck zu ermöglichen, der insofern seine Thätigkeit einnimmt, als die Erfindung und Herstellung dieses Ausdruckes in Wahrheit erst die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht.

Dieser Ausdruck ist somit die Bedingung der Verwirklichung seiner Absicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag. Der hier einzig ermöglichende Ausdruck ist aber ein durchaus anderer, als der des Sprachorganes des dichterischen Verstandes selbst. Der Verstand ist daher von der Nothwendigkeit gedrängt, sich einem Elemente zu vermählen, welches seine dichterische Absicht als befruchtenden

*) Hierin hat in Wahrheit ein überwiegend wichtiges Moment unserer modernen Komik bestanden.

Samen in sich aufzunehmen, und diesen Samen durch sein eigenes, ihm nothwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.

Dieses Element ist dasselbe weibliche Mutterelement, aus dessen Schooße, dem urmelodischen Ausdrucksvermögen — als es von dem außer ihm liegenden natürlichen, wirklichen Gegenstande befruchtet ward, das Wort und die Wortsprache so hervorging, wie der Verstand aus dem Gefühle erwuchs, der somit die Verdichtung dieses Weiblichen zum Männlichen, Mittheilungsfähigen ist. Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, — wie es ihn bei dieser Befruchtung drängt, sich von dem Gefühle umfaßt, in ihm sich gerechtfertigt, von ihm sich wiedergespiegelt, und in dieser Wiederspiegelung sich selbst wiedererkennbar, d. h. sich überhaupt erkennbar, zu finden, — so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden*). Der Reiz, der diesen Drang erweckt und zur höchsten Erregtheit steigert, liegt außerhalb des Gedrängten in dem Gegenstande seiner Sehnsucht, der sich ihm zuerst durch die Phantasie — die allmächtige Vermittlerin zwischen Verstand und Gefühl — in seinem Reize vorstellt, an dem er sich aber erst befriedigen kann, wenn er sich in seine volle Wirklichkeit ergießt. Dieser Reiz ist die Einwirkung des „ewig Weiblichen", die den egoistischen männlichen Verstand aus sich herauslockt, und selbst nur dadurch möglich ist, daß das Weibliche das sich Verwandte in ihm anregt: das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber verwandt ist, ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche

---

*) Sollte es mir trivial ausgelegt werden können, wenn ich hier — mit Bezug auf meine Darstellung des betreffenden Mythos — an Oidipus erinnere, der von Jokaste geboren war, und mit Jokaste die Erlöserin Antigone erzeugte?

wie das Weibliche, das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist.

Der nothwendige Drang des dichtenden Verstandes in diesem Dichten ist daher die Liebe, — und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann nur sich durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes. Das nothwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen — der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzutheilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist — dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.

— —

Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes.

— —

Dritter Theil.

Dichtkunst und Tonkunst

im

Drama der Zukunft.

I.

Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zu dem Gefühlsausdrucke zu stimmen, in welchem es ihm zur Mittheilung an das Gefühl behilflich sein sollte: durch das Versmaaß — nach der Seite der Rhythmik, durch den Endreim — nach der Seite der Melodik hin. —

Im Versmaaße bezogen sich die Dichter des Mittelalters mit Bestimmtheit noch auf die Melodie, sowohl was die Zahl der Sylben, als namentlich was die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verses von einer stereotypen Melodie, mit der er nur noch durch ein rein äußerliches Band zusammenhing, zu knechtischer Pedanterie ausgeartet war — wie in den Schulen der Meistersinger —, wurde in neueren Zeiten aus der Prosa heraus ein von irgend welcher wirklicher Melodie gänzlich unabhängiges Versmaaß dadurch zu Stande gebracht, daß man den rhythmischen Versbau der Lateiner und Griechen — so wie wir ihn jetzt in der Litteratur vor Augen haben — zum Muster nahm. Die Versuche zur Nachahmung und Aneignung dieses Musters knüpften sich zunächst an das Verwandteste an, und steigerten sich nur so allmählich, daß wir des

hier zu Grunde liegenden Irrthumes erst dann vollständig gewahr werden konnten, als wir auf der einen Seite zu immer innigerem Verständniß der antiken Rhythmik, auf der anderen Seite, durch unsere Versuche sie nachzuahmen, zu der Einsicht der Unmöglichkeit und Fruchtlosigkeit dieser Nachahmung gelangen mußten. Wir wissen jetzt, daß das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Ton-Wortsprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache sich bedangen, welche unter dieser Zusammenwirkung sich gerade so gebildet hatte, daß wir aus unserer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, sie in ihrer rhythmischen Eigenthümlichkeit fast gar nicht begreifen können.

Das Besondere der griechischen Bildung ist, daß sie der rein leiblichen Erscheinung des Menschen eine so bevorzugende Aufmerksamkeit zuwandte, daß wir diese als die Basis aller griechischen Kunst anzusehen haben. Das lyrische und das dramatische Kunstwerk war die durch die Sprache ermöglichte Vergeistigung der Bewegung dieser leiblichen Erscheinung, und die monumentale bildende Kunst endlich ihre unverholene Vergötterung. Zur Ausbildung der Tonkunst fühlten sich die Griechen nur so weit gedrungen, als sie zur Unterstützung der Gebärde zu dienen hatte, deren Inhalt die Sprache an sich schon melodisch ausdrückte. In der Begleitung der Tanzbewegung durch die tönende Wortsprache gewann diese ein so festes prosodisches Maaß, d. h. ein so bestimmt abgewogenes, rein sinnliches Gewicht für die Schwere und Leichtheit der Sylben, nach welchem sich ihr Verhältniß zu einander in der Zeitdauer ordnete, daß gegen diese rein sinnliche Bestimmung (die nicht willkürlich war, sondern auch für die Sprache von der natürlichen Eigenschaft der tönenden Laute in den Wurzelsylben, oder der Stellung dieser Laute zu verstärkten Mitlautern sich herleitete) der unwillkürliche Sprachaccent, durch welchen auch Sylben hervorgehoben werden, denen das sinnliche Gewicht

keine Schwere zutheilt, sogar zurückzustehen hatte, — eine Zurückstellung im Rhythmos, die jedoch die Melodie durch Hebung des Sprachaccentes wieder ausglich. Ohne diese versöhnende Melodie sind nun aber die Metren des griechischen Versbaues auf uns gekommen (wie die Architektur ohne ihren einstigen farbigen Schmuck), und den unendlich mannigfaltigen Wechsel dieser Metren selbst können wir uns wiederum noch weniger aus dem Wechsel der Tanzbewegung erklären, weil wir diese eben nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben. — Ein unter solchen Umständen von der griechischen Metrik abstrahirtes Versmaaß mußte daher alle denkbaren Widersprüche in sich vereinigen. Zu seiner Nachahmung erforderte es vor Allem einer Bestimmung unserer Sprachsylben zu Längen und Kürzen, die ihrer natürlichen Beschaffenheit durchaus zuwider war. In einer Sprache, die sich bereits zu vollster Prosa aufgelöst hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachtones nur noch der Accent, den wir zum Zweck der Verständlichung auf Worte oder Sylben legen. Dieser Accent ist aber durchaus nicht ein für ein- und allemal giltiger, wie das Gewicht der griechischen Prosodie ein für alle Fälle giltiges war; sondern er wechselt ganz in dem Maaße, als dieses Wort oder diese Sylbe in der Phrase, zum Zwecke der Verständlichung, von stärkerer oder schwächerer Bedeutung ist. Ein griechisches Metron in unserer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerseits den Accent willkürlich zum prosodischen Gewichte umstempeln, oder andererseits den Accent einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Versuchen ist abwechselnd Beides geschehen, so daß die Verwirrung, welche solche rhythmisch sein sollende Verse auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verstandes geschlichtet werden konnte, der sich das griechische Schema zur Verständlichung über den Wortvers setzte, und durch dieses Schema sich ungefähr Das sagte, was jener Maler dem Beschauer seines

Bildes sagte, unter das er die Worte geschrieben hatte: „dieß ist eine Kuh“.

Wie unfähig unsere Sprache zu jeder rhythmisch genau bestimmten Kundgebung im Verse ist, zeigt sich am ersichtlichsten in dem einfachsten Versmaaße, in das sie sich zu kleiden gewöhnt hat, um — so bescheiden wie möglich — sich doch in irgend welchem rhythmischen Gewande zu zeigen. Wir meinen den sogenannten Jamben, auf welchem sie als fünffüßiges Ungeheuer unseren Augen und — leider auch — unserem Gehöre am häufigsten sich vorzuführen pflegt. Die Unschönheit dieses Metrons, sobald es — wie in unseren Schauspielen — ununterbrochen vorgeführt wird: ist an und für sich beleidigend für das Gefühl; wird nun aber — wie es gar nicht anders möglich ist — seinem eintönigen Rhythmos zu Liebe dem lebendigen Sprachaccente noch der empfindlichste Zwang angethan, so wird das Anhören solcher Verse zur vollständigen Marter; denn, durch den verstümmelten Sprachaccent vom richtigen und schnellen Verständnisse des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, sein Gefühl einzig dem schmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, dessen klappernder Trott ihm endlich Sinn und Verstand rauben muß. — Eine verständige Schauspielerin ward von den Jamben, als sie von unseren Dichtern auf der Bühne eingeführt wurden, so beängstigt, daß sie für ihre Rollen diese Verse sich in Prosa ausschreiben ließ, um durch ihren Anblick nicht verführt zu werden, den natürlichen Sprachaccent gegen ein dem Verständnisse schädliches Skandiren des Verses aufzugeben. Bei diesem gesunden Verfahren entdeckte die Künstlerin gewiß sogleich, daß der vermeintliche Jambe eine Illusion des Dichters war, die sofort verschwand, wenn der Vers in Prosa ausgeschrieben und diese Prosa mit verständlichem Ausdrucke vorgetragen wurde; sie fand gewiß, daß jede Verszeile, wenn sie von ihr nach unwillkürlichem Gefühle ausgesprochen und nur mit Rücksicht auf überzeugend verständliche Kundgebung des Sinnes betont

wurde, nur eine oder höchstens zwei Sylben enthielt, auf denen ein bevorzugendes Weilen mit verschärfter Betonung zugleich nothwendig war, — daß die übrigen Sylben zu dieser einen oder zwei accentuirten sich nur im gleichmäßigen, durch Zwischenverweilungen ununterbrochenen, Heben und Senken, Steigen und Fallen, sich verhielten, — prosodische Längen und Kürzen unter ihnen nur dadurch aber zum Vorschein kommen konnten, daß den Wurzelsylben ein unserer modernen Sprachgewohnheit gänzlich fremder, das Verständniß einer Phrase durchaus störender, ja vernichtender Accent aufgedrückt würde, — ein Accent nämlich, der sich zu Gunsten des Verses als ein rhythmisches Verweilen kundgeben müßte.

Ich gebe zu, daß gute Versmacher von schlechten sich eben dadurch unterschieden, daß sie die Längen des Jamben nur auf Wurzelsylben verlegten, und die Kürzen dagegen auf Ein- oder Ausgangssylben: werden die so bestimmten Längen aber, wie es doch in der Absicht des Jambos liegt, mit rhythmischer Genauigkeit vorgetragen — ungefähr im Werthe von ganzen Taktnoten zu halben Taktnoten — , so stellt sich gerade hieran ein Verstoß gegen unseren Sprachgebrauch heraus, der einen, unserem Gefühle entsprechenden, wahren und verständlichen Ausdruck vollständig verhindert. Wäre unserem Gefühle eine prosodisch gesteigerte Quantität der Wurzelsylben gegenwärtig, so müßte es dem Musiker ganz unmöglich gewesen sein, jene jambischen Verse nach jedem beliebigen Rhythmos aussprechen zu lassen, namentlich aber auch die unterscheidende Quantität ihnen der Art zu benehmen, daß er zu gleich langen und kurzen Noten die im Vers als lang und kurz gedachten Sylben zum Vortrag bringt. Nur an den Accent war aber der Musiker gebunden, und erst in der Musik gewinnt dieser Accent von Sylben, die in der gewöhnlichen Sprache — als eine Kette rhythmisch ganz gleicher Momente — zum Hauptaccente sich wie ein steigender Auftakt ver-

halten, eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmischen Gewichte der guten und schlechten Companies zu entsprechen, und durch Steigen oder Sinken des Tones eine bezeichnende Unterscheidung zu gewinnen hat. — Gemeinhin sah sich im Jamben der Dichter aber auch genöthigt, von der Bestimmung der Wurzelsylbe zur prosodischen Länge abzusehen, und aus einer Reihe gleich accentuirter Sylben nach Belieben oder zufälliger Fügung diese oder jene auszuwählen, der er die Ehre einer prosodischen Länge zutheilte, während er dicht dabei durch eine für das Verständniß nothwendige Wortstellung veranlaßt wurde, eine Wurzelsylbe zur prosodischen Kürze herabzusetzen. — Das Geheimniß dieses Jamben ist auf unseren Schauspieltheatern offen geworden. Verständige Schauspieler, denen daran lag, sich dem Verstande des Zuhörers mitzutheilen, haben ihn als nackte Prosa gesprochen; unverständige, die vor dem Takte des Verses dessen Inhalt nicht zu fassen vermochten, haben ihn als sinn- und tonlose, gleich unverständliche wie unmelodische, Melodie deklamirt.

Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Sylben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.

In ihm charakterisirt sich das Wesen der christlichen Melodie, als deren sprachlicher Überrest er anzusehen ist. Seine Bedeutung vergegenwärtigen wir uns sogleich, wenn wir den kirchlichen Choralgesang uns vorführen. Die Melodie dieses Gesanges bleibt

rhythmisch gänzlich unentschieden; sie bewegt sich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Taktlängen vor sich, um nur am Ende des Athems, und zum neuen Athemholen zu verweilen. Die Eintheilung in gute und schlechte Takttheile ist eine Unterlegung späterer Zeit; dir ursprüngliche Kirchenmelodie wußte von solcher Eintheilung nichts: für sie galten Wurzel und Bindesylben ganz gleich; die Sprache hatte für sie keine Berechtigung, sondern nur die Fähigkeit, sich in einen Gefühlsausdruck aufzulösen, dessen Inhalt Furcht vor dem Herren und Sehnsucht nach dem Tode war. Nur wo der Athem ausging, am Schlusse des Melodieabschnittes, nahm die Wortsprache Antheil an der Melodie durch den Reim der Endsylbe, und dieser Reim galt so bestimmt nur dem letzten ausgehaltenen Tone der Melodie, daß bei sogenannten weiblichen Wortendungen gerade nur die kurze Nachschlagsylbe sich zu reimen brauchte, und der Reim einer solchen Sylbe einem vorangehenden oder folgenden männlichen Endreime giltig entsprach: ein deutlicher Beweis für die Abwesenheit aller Rhythmik in dieser Melodie und in diesem Verse.

Der von dieser Melodie durch den weltlichen Dichter endlich losgetrennte Wortvers wäre ohne Endreim als Vers völlig unkenntlich gewesen. Die Zahl der Sylben, auf denen ohne alle Unterscheidung gleichmäßig verweilt, und nach denen einzig die Verszeile bestimmt wurde, konnte, da der Athemabschnitt des Gesanges sie nicht so merklich wie in der gesungenen Melodie unterschied, die Verszeilen nicht von einander als kenntlich absondern, wenn nicht der Endreim den hörbaren Moment dieser Absonderung so bezeichnete, daß er den fehlenden Moment der Melodie, den Wechsel des Gesangathems, ersetzte. Der Endreim erhielt somit, da auf ihm zugleich als auf dem scheidenden Versabsatze verweilt wurde, eine so wichtige Bedeutung für den Sprachvers, daß alle Sylben der Verszeile nur wie ein vorbereitender Angriff auf die Schlußsylbe,

wie ein verlängerter Auftakt des Niederschlages im Reime, zu gelten hatten.

Diese Bewegung auf die Schlußsylbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die, nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandtheile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständniß der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Am deutlichsten erkennen wir dieß an der französischen Sprache, in welcher der Sprachaccent zum vollkommenen Gegensatze der Betonung der Wurzelsylben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden ist. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsylbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsylbe auch nur eine unwesentliche Anhangssylbe. In der Phrase aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachsend beschleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder besser — der Schlußsylbe, zusammen, worauf er mit einem stark erhobenen Accente verweilt, selbst wenn dieses Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigste der Phrase ist, — denn, ganz diesem Sprachaccente zuwider, konstruirt der Franzose die Phrase durchgehends so, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zusammendrängt, während z. B. der Deutsche diese an den Schluß der Phrase verlegt. Diesen Widerstreit zwischen dem Inhalte der Phrase und ihrem Ausdrucke durch den Sprachaccent können wir uns leicht aus dem Einflusse des endgereimten Verses auf die gewöhnliche Sprache erklären. Sobald sich diese in besonderer Erregtheit zum Ausdrucke anläßt, äußert sie sich unwillkürlich nach dem Charakter jenes Verses, dem Überbleibsel der älteren Melodie, wie dagegen der Deutsche im gleichen Falle in Stabreimen spricht — z. B. „Zittern und Zagen", „Schimpf und Schande". —

Das Bezeichnendste des Endreimes ist somit aber, daß er, ohne beziehungsvollen Zusammenhang mit der Phrase, als eine Nothhilfe

zur Herstellung des Verses erscheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck sich gedrängt fühlt, wenn er sich in erhöhter Erregtheit kundgeben will. Der endgereimte Vers ist dem gewöhnlichen Sprachausdrucke gegenüber der Versuch, einen erhöhten Gegenstand auf solche Weise mitzutheilen, daß er auf das Gefühl einen entsprechenden Eindruck hervorbringe, und zwar dadurch, daß der Sprachausdruck sich auf eine andere, von dem Alltagsausdrucke sich unterscheidende Art mittheile. — Dieser Alltagsausdruck war aber das Mittheilungsorgan des Verstandes an den Verstand; durch einen von diesem unterschiedenen, erhöhten Ausdruck wollte der Mittheilende dem Verstande gewissermaßen ausweichen, d. h. eben an das vom Verstande Unterschiedene, an das Gefühl, sich wenden. Dieß suchte er dadurch zu erreichen, daß er das sinnliche Organ des Sprachempfängnisses, welches die Mittheilung des Verstandes in ganz gleichgiltiger Unbewußtheit aufnahm, zum Bewußtsein seiner Thätigkeit erweckt, indem er in ihm ein rein sinnliches Gefallen an dem Ausdrucke selbst hervorzubringen sucht. Der im Endreim sich abschließende Wortvers vermag nun wohl das sinnliche Gehörorgan so weit zur Aufmerksamkeit zu bestimmen, daß es sich durch Lauschen auf die Wiederkehr des gereimten Wortabschnittes gefesselt fühlen mag: hierdurch wird es aber eben erst nur zur Aufmerksamkeit gestimmt, d. h. es geräth in eine gespannte Erwartung, die dem Vermögen des Gehörorganes genügend erfüllt werden muß, wenn es sich zu so reger Theilnahme anlassen, und endlich so vollständig befriedigt werden soll, daß es das entzückende Empfängniß dem ganzen Empfindungsvermögen des Menschen mittheilen kann. Nur wenn das ganze Gefühlsvermögen des Menschen zur Theilnahme an einem, ihm durch einen empfangenden Sinn mitgetheilten, Gegenstande vollständig erregt ist, gewinnt dieses die Kraft, sich aus voller Zusammengedrängtheit nach Innen wiederum in der Weise auszudehnen, daß es dem Verstande eine unendlich bereicherte und gewürzte Nahrung zuführt. Da es bei jeder Mittheilung doch nur auf Verständniß abgesehen ist, so geht auch

die dichterische Absicht endlich nur auf eine Mittheilung an den Verstand hinaus: um aber zu diesem ganz sicheren Verständnisse zu gelangen, setzt sie ihn da, wohin sie sich mittheilt, nicht von vornherein voraus, sondern sie will ihn an ihrem Verständnisse sich gewissermaßen erst erzeugen lassen, und das Gebärungsorgan dieser Zeugung ist, so zu sagen, das Gefühlsvermögen des Menschen. Dieses Gefühlsvermögen ist aber zu dieser Gebärung nicht eher willig, als bis es durch ein Empfängniß in die allerhöchste Erregung versetzt ist, in welcher es die Kraft des Gebärens gewinnt. Diese Kraft kommt ihm aber erst durch die Noth, und die Noth durch die Überfülle, zu der das Empfangene in ihm angewachsen ist: erst Das, was einen gebärenden Organismus übermächtig erfüllt, nöthigt ihn zum Akte des Gebärens, und der Akt des Gebärens des Verständnisses der dichterischen Absicht ist die Mittheilung dieser Absicht von Seiten des empfangenden Gefühles an den inneren Verstand, den wir als die Beendigung der Noth des gebärenden Gefühles ansehen müssen.

Der Wortdichter nun, der seine Absicht dem nächstempfangenden Gehörorgane nicht in solcher Fülle mittheilen kann, daß dieses durch die Mittheilung in jene höchste Erregtheit versetzt werde, in welcher es das Empfangene wiederum dem ganzen Empfindungsvermögen mitzutheilen gedrängt wäre, — kann entweder dieses Organ, will er es andauernd fesseln, nur erniedrigen und abstumpfen, indem er es seines unendlichen Empfängnißvermögens gewissermaßen vergessen macht, — oder er entsagt seiner unendlich vermögenden Mitthätigkeit vollständig, er läßt die Fesseln seiner sinnlichen Theilnahme fahren, und benutzt es wieder nur als sklavisch unselbständigen Zwischenträger der unmittelbaren Mittheilung des Gedankens an den Gedanken, des Verstandes an den Verstand, d. h. aber so viel als: der Dichter giebt seine Absicht auf, er hört auf zu dichten, er regt in dem empfangenden Verstande nur das bereits ihm Bekannte, früher schon durch sinnliche Wahrnehmung ihm Zugeführte, Alte, zu neuer Kombination

an, theilt ihm aber selbst keinen neuen Gegenstand mit. — Durch bloße Steigerung der Wortsprache zum Reimverse kann der Dichter nichts Anderes erreichen, als das empfangende Gehör zu einer theilnahmlosen, kindisch oberflächlichen Aufmerksamkeit zu nöthigen, die für ihren Gegenstand, eben den ausdruckslosen Wortreim, sich nicht nach Innen zu erstrecken vermag. Der Dichter, dessen Absicht nun nicht bloß die Erregung einer so untheilnehmenden Aufmerksamkeit war, muß endlich von der Mitwirkung des Gefühles ganz absehen, und seine fruchtlose Erregung ganz wieder zu zerstreuen suchen, um sich ungestört wieder nur dem Verstande mittheilen zu können.

Wie jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung einzig zu ermöglichen ist, werden wir nun näher erkennen lernen, wenn wir zuvor noch geprüft haben, in welcher Beziehung unsere moderne Musik zu diesem rhythmischen oder endgereimten Verse der heutigen Dichtkunst steht, und welchen Einfluß dieser Vers auf sie zu äußern vermochte.

Getrennt von dem Wortverse, der sich von ihr losgelöst hatte, war die Melodie einen besonderen Entwickelungsweg gegangen. Wir haben diesen früher bereits genauer verfolgt und erkannt, daß die Melodie als Oberfläche einer unendlich ausgebildeten Harmonie und auf den Schwingen einer mannigfaltigsten, dem leiblichen Tanze entnommenen und zu üppigster Fülle entfalteten Rhythmik, als selbständige Kunsterscheinung zu den Ansprüchen erwuchs, von sich aus die Dichtkunst zu bestimmen und das Drama anzuordnen. Der wiederum selbständig für sich ausgebildete Wortvers konnte, in seiner

Gebrechlichkeit und Unfähigkeit für den Gefühlsausdruck, auf diese Melodie überall da, wo er in Berührung mit ihr gerieth, keine gestaltende Kraft ausüben; im Gegentheil mußte bei seiner Berührung mit der Melodie seine ganze Unwahrheit und Nichtigkeit offenbar werden. Der rhythmische Vers ward von der Melodie in seine, in Wahrheit ganz unrhythmischen Bestandtheile aufgelöst, und nach dem absoluten Ermessen der rhythmischen Melodie ganz neu gefügt: der Endreim ging aber in ihren mächtig an das Gehör antönenden Wogen klang- und spurlos unter. Die Melodie, wenn sie sich genau an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruirtes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade Das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständniß des Inhaltes zu thun war, an ihm eben verbergen zu müssen glaubte; nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung, — eine Fassung, die, so lange sie eine nur eingebildete, den Sinnen nicht merklich aufgedrungene blieb, am mindesten zu stören vermochte, die aber dem Inhalte alle Möglichkeit des Verständnisses abschnitt, sobald sie dem Gehörsinne mit bestimmender Prägnanz sich kundthat und diesen dadurch veranlaßte, sich zwischen die Mittheilung und die innere Empfängniß als schroffe Schranke aufzustellen. Ordnete sich die Melodie so dem Wortverse unter, begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichung seines Inhaltes, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.

Die Melodie, die sich ihrer auf dem eigenen Felde der Musik erworbenen Fähigkeit für unendlichen Gefühlsausdruck bewußt blieb, beachtete daher die sinnliche Fassung des Wortverses, der sie für

ihre Gestaltung aus eigenem Vermögen empfindlich beeinträchtigen mußte, durchaus gar nicht, sondern setzte ihre Aufgabe darein, ganz für sich, als selbständige Gesangsmelodie, in einem Ausdrucke sich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverses nach seiner weitesten Allgemeinheit aussprach, und zwar in einer besonderen, rein musikalischen Fassung, zu der sich der Wortvers nur wie die erklärende Unterschrift zu einem Gemälde verhielt. Das Band des Zusammenhanges zwischen Melodie und Vers blieb da, wo die Melodie nicht auch den Inhalt des Verses von sich wies, und die Vokale und Konsonanten seiner Wortsylben nicht zu einem bloßen sinnlichen Stoffe zum Zerkäuen im Munde des Sängers verwendete, der Sprachaccent. — Gluck's Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des — bis zu ihm in Bezug auf den Vers meist willkürlichen — melodischen Accentes durch den Sprachaccent. Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, an den Accent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verständniß gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, so hatte er hiermit den Vers vollständig aufzuheben, weil er aus ihm den Accent als das einzig zu Betonende herausheben, und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes oder die des Endreimes, fallen lassen mußte. Er überging den Vers somit aus demselben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich accentuirte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. — In der That hat sich der ganze Streit in der verschiedenen Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im Voraus

fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachaccente des Wortverses fügen. Dieser Accent zeigt sich bald in diesem, bald in jenem Gliede des Wortverses, und nie kehrt er an der gleichen Stelle der Verszeile wieder, weil unsere Dichter ihrer Phantasie mit dem Gaukelbilde eines prosodisch rhythmischen, oder durch den Endreim melodisch gestimmten Verses schmeichelten, und über diesem Phantasiebilde den wirklichen lebendigen Sprachaccent, als einzig rhythmisch maaßgebendes Moment auch für den Vers, vergaßen. Ja, diese Dichter waren im unprosodischen Verse nicht einmal darauf bedacht, den Sprachaccent mit Bestimmtheit auf das einzig kenntliche Merkmal dieses Verses, den Endreim, zu legen; sondern jedes unbedeutende Nebenwort, ja — jede gänzlich unzubetonende Endsylbe, ward von ihnen um so häufiger in den Endreim gestellt, als die Eigenschaft des Reimes ihnen gewöhnlicher ist. — Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Takttheilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, — wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird. Die so gebundene Melodie will nun auf den Wortvers, der dieses bindende Band aber nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit besitzt, nicht passen: der, dem Sinne des Verses nach einzig hervorzuhebende Sprachaccent entspricht den nothwendigen melismischen und rhythmischen Accenten der Melodie in ihrer Wiederkehr nicht, und der Musiker, der die Melodie nicht aufopfern, sondern sie vor Allem geben will, — weil er nur in ihr dem Gefühle verständlich sich mittheilen kann, — sieht sich daher genöthigt, den Sprachaccent nur da zu beachten, wo er sich

zufällig der Melodie anschließt. Dieß heißt aber so viel, als allen Zusammenhang der Melodie mit dem Verse aufgeben; denn, sieht sich der Musiker einmal gedrängt, den Sprachaccent außer Acht zu lassen, so kann er sich noch viel weniger gegen die eingebildete prosodische Rhythmik des Verses verpflichtet fühlen, und er verfährt mit diesem Verse — als ursprünglich veranlassendem Sprachmomente — endlich allein nur nach absolut melodischem Belieben, das er so lange für vollkommen gerechtfertigt erachten kann, als es ihm daran gelegen bleibt, in der Melodie den allgemeinen Gefühlsinhalt des Verses so wirksam wie möglich auszusprechen.

Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen, den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu steigern, so müßte er zunächst sich bemüht haben, den Sprachaccent als einzig maaßgebendes Moment für den Vers so zu verwenden, daß er in seiner entsprechenden Wiederkehr einen gesunden, dem Verse selbst wie der Melodie nothwendigen Rhythmos genau bestimmt hätte. Nirgends sehen wir davon aber eine Spur, oder wenn wir diese Spur erkennen, ist es da, wo der Versmacher von vornherein auf eine dichterische Absicht Verzicht leistet, nicht dichten, sondern als unterthäniger Diener und Worthandlanger des absoluten Musikers abgezählte und zu verreimende Sylben zusammenstellen will, mit denen der Musiker in tiefster Verachtung für die Worte dann macht, was er Lust hat.

Wie bezeichnend ist es dagegen, daß gewisse schöne Verse Goethe's, d. h. Verse, in denen der Dichter sich bemühte, so weit es ihm möglich war, zu einem gewissen melodischen Schwunge zu gelangen, — von den Musikern gemeinhin als zu schön, zu vollendet für die musikalische Komposition bezeichnet werden! Das Wahre an der Sache ist, daß eine vollkommen dem Sinne entsprechende musikalische Komposition auch dieser Verse sie in Prosa auflösen, und aus dieser

Prosa sie als selbständige Melodie erst wiedergebären müßte, weil unserem musikalischen Gefühle es sich unwillkürlich darstellt, daß jene Versmelodie ebenfalls nur eine gedachte, ihre Erscheinung ein Schmeichelbild der Phantasie, somit eine ganz andere als die musikalische Melodie ist, die in ganz bestimmter sinnlicher Wirklichkeit sich kundzugeben hat. Halten wir daher jene Verse für zu schön zur Komposition, so sagen wir damit nur, daß es uns leid thut, sie als Verse vernichten zu sollen, was wir mit weniger Herzbeklemmung uns erlauben, sobald uns eine minder respektable Bemühung des Dichters gegenübersteht; — somit gestehen wir aber ein, daß wir ein richtiges Verhältniß zwischen Vers und Melodie uns gar nicht vorstellen können.

Der Melodiker der neuesten Zeit, der all' die fruchtlosen Versuche zu einer entsprechenden, gegenseitig sich erlösenden und schöpferisch bestimmenden Verbindung des Wortverses mit der Tonmelodie überschaute, und namentlich auch den übeln Einfluß gewahrte, den eine treue Wiedergebung des Sprachaccentes auf die Melodie bis zu ihrer Entstellung zur musikalischen Prosa ausübte, — sah sich, sobald er auf der anderen Seite wieder die Entstellung oder gänzliche Verläugnung des Verses durch die frivole Melodie von sich wies, veranlaßt, Melodieen zu komponiren, in welchen er aller verdrießlichen Berührung mit dem Verse, den er an sich respektirte, der ihm für die Melodie aber lästig war, gänzlich auswich. Er nannte dieß „Lieder ohne Worte“, und sehr richtig mußten Lieder ohne Worte auch der Ausgang von Streitigkeiten sein, in denen zu einem Entscheid nur dadurch zu kommen war, daß man sie ungelöst auf sich beruhen ließ. — Dieses jetzt so beliebte „Lied ohne Worte“ ist die getreue Übersetzung unserer ganzen Musik in das Klavier zum bequemen Handgebrauche für unsere Kunst-Commisvoyageurs; in ihm sagt der Musiker dem Dichter: „Mach', was Du Lust hast, ich mache auch, was ich Lust habe! Wir vertragen uns am besten, wenn wir Nichts mit einander zu schaffen haben“. —

Sehen wir nun, wie wir diesem „Musiker ohne Worte" durch die drängende Kraft der höchsten dichterischen Absicht auf eine Weise beikommen, daß wir ihn vom sanften Klaviersessel herunterheben und in eine Welt höchsten künstlerischen Vermögens versetzen, die ihm die zeugende Macht des Wortes erschließen soll, — des Wortes, dessen er sich so weibisch bequem entledigte, — des Wortes, das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!

II.

Wir haben, wenn wir in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll. Ein Sprachausdruck, der das Band des Zusammenhanges mit der gewöhnlichen Sprache dadurch zerreißt, daß er seine sinnliche Kundgebung auf fremd hergenommene, dem Wesen unserer gewöhnlichen Sprache uneigenthümliche — wie die näher bezeichneten prosodisch-rhythmischen — Momente stützt, kann nur verwirrend auf das Gefühl wirken.

In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachaccentes, der nirgends auf dem natürlichen Gewichte der Wurzelsylben eine feste Stätte hat, sondern für jede Phrase von Neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nöthig ist. Die Sprache des modernen gewöhnlichen Lebens unterscheidet sich von der dichterischen älteren Sprache namentlich aber dadurch, daß sie um des Verständnisses willen einer bei Weitem gehäufteren Verwendung von Worten und Phraseabsätzen

bedarf, als diese. Unsere Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verständigen, die — wie sie von der Natur überhaupt fernab liegen — von der Bedeutung unserer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat sich der mannigfaltigsten, verwickeltsten Windungen und Wendungen zu bedienen, um die, mit Bezug auf unsere gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen abgeänderten, umgestimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unserem Gefühle entfremdeten Bedeutungen ursprünglicher oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umschreiben, und ihr konventionelles Verständniß zu ermöglichen. Unsere, zur Aufnahme dieses vermittelnden Apparates unendlich gedehnten und zerfließenden Phrasen würden vollkommen unverständlich gemacht, wenn der Sprachaccent in ihnen sich durch hervorgehobene Betonung der Wurzelsylben häufte. Diese Phrasen können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird, wogegen natürlich alle übrigen, ihrer Wurzelbedeutung nach noch so wichtigen Momente, gerade ihrer Häufung wegen, in der Betonung gänzlich fallen gelassen werden müssen.

Bedenken wir nun recht, was wir unter der, zur Verwirklichung der dichterischen Absicht nothwendigen Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive zu verstehen haben, und erkennen wir, daß diese wiederum nur durch einen ebenso verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu ermöglichen sind, so werden wir dazu, wie wir mit unserer Sprache zu verfahren haben, ganz von selbst gedrängt. Wie wir von diesen Handlungsmomenten, und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven, alles Zufällige, Kleinliche und Unbestimmte auszuscheiden hatten; wie wir aus ihrem Inhalte alles von Außen her Entstellende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse hinwegnehmen mußten, um diesen Inhalt als einen rein menschlichen, gefühlsnothwendigen darzustellen, so haben wir auch aus dem Sprachausdrucke alles von diesen Ent-

stellungen des Reinmenschlichen, Gefühlsnothwendigen Herrührende und ihnen einzig Entsprechende in der Weise auszuscheiden, daß von ihm eben nur dieser Kern übrigbleibt. — Gerade Das, was diesen rein menschlichen Inhalt einer sprachlichen Kundgebung entstellte, ist es aber, was die Phrase so ausdehnte, daß der Sprachaccent in ihr so sparsam vertheilt, und dagegen das Fallenlassen einer unverhältnißmäßigen Anzahl unzubetonender Wörter nothwendig werden mußte. Der Dichter, der diesen unzubetonenden Wörtern ein prosodisches Gewicht beilegen wollte, gab sich deßhalb einer vollkommenen Täuschung hin, über die ihn ein gewissenhaft skandirter Vortrag seines Verses insofern aufklären mußte, als er durch diesen Vortrag den Sinn der Phrase entstellt und unverständlich gemacht sah. Wohl bestand dagegen allerdings die Schönheit eines Verses bisher darin, daß der Dichter aus der Phrase so viel wie möglich alles Das ausschied, was als erdrückende Hilfe vermittelnder Wörter den Hauptaccent zu massenhaft umgab: er suchte die einfachsten, der Vermittelung am wenigsten bedürftigen Ausdrücke, um die Accente sich näher zu rücken, und löste hierzu, so viel er konnte, auch den zu dichtenden Gegenstand aus einer drückenden Umgebung historisch-sozialer und staatlich-religiöser Verhältnisse und Bedingungen los. Nie vermochte zeither der Dichter dieß aber bis zu dem Punkte, wo er seinen Gegenstand unbedingt nur noch an das Gefühl hätte mittheilen können, — wie er den Ausdruck auch nie bis zu dieser Steigerung brachte; denn diese Steigerung zu höchster Gefühlsäußerung wäre eben nur im Aufgehen des Verses in die Melodie erreicht worden, — ein Aufgehen, das, wie wir sahen, weil wir es sehen mußten, — nicht ermöglicht worden ist. Wo der Dichter aber, ohne des Aufgehens seines Verses in die wirkliche Melodie, den Sprachvers selbst zu bloßen Gefühlsmomenten verdichtet zu haben glaubte, da wurde er, wie der darzustellende Gegenstand, weder vom Verstande mehr, noch aber auch vom Gefühle begriffen. Wir kennen Verse der Art als Versuche unserer größten Dichter, ohne Musik Worte zu Tönen zu stimmen.

Nur der dichterischen Absicht, über deren Wesen wir uns im Vorhergehenden bereits verständigt haben, kann es bei ihrem nothwendigen Drange nach Verwirklichung zu ermöglichen sein, die Prosaphrase der modernen Sprache von all' dem mechanisch vermittelnden Wörterapparate so zu befreien, daß die in ihr liegenden Accente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können. Eine getreue Beobachtung des Ausdruckes, dessen wir uns bei erhöhter Gefühlserregung selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, wird dem Dichter ein untrügliches Maaß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phrase zuführen. Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahren lassen, suchen wir uns immer in einem Athem kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrucke betonen wir aber auch — durch die Kraft des Affektes — bei Weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Accente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle ebenso eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft erhobener Stimme verweilen. Die Zahl dieser Accente, die unwillkürlich während der Ausströmung eines Athems sich zu einer Phrase, oder zu einem Hauptabschnitte der Phrase abschließen, wird stets im genauen Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, so daß z. B. ein zürnender, thätiger Affekt auf einem Athem eine größere Zahl von Accenten ausströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Accenten die ganze Athemkraft verzehren muß. —

Je nach der Art des kundzugebenden Affektes, in den sich der Dichter sympathetisch zu versetzen weiß, wird dieser daher die Zahl der Accente einer, durch den Athem sich bestimmenden, durch den Inhalt des Ausdruckes entweder zur vollen Phrase oder zum wesentlichen Phrasenabschnitte sich gestaltenden, Wortreihe feststellen, in welcher die übermäßige Zahl von, der komplizirten Litteraturphrase eigen=

thümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörtern in dem Maaße verringert worden ist, daß diese den für den Accent nöthigen Athem, trotz ihrer fallengelassenen Betonung — dennoch, ihrer numerischen Häufung wegen, nicht unnütz aufzehren. — Das für den Gefühlsausdruck so Schädliche in der komplizirten modernen Phrase bestand nämlich darin, daß die zu große Masse unzubetonender Nebenwörter den Athem des Sprechenden in der Weise in Anspruch nahm, daß er, bereits erschöpft oder aus sparender Vorsicht, auch auf dem Hauptaccente nur kurz verweilen konnte, und so das Verständniß des hastig accentuirten Hauptwortes nur dem Verstande, nicht aber dem Gefühle mittheilen durfte, welches sich nur der Fülle des sinnlichen Ausdruckes gegenüber zur Theilnahme anlassen kann. — Die von dem Dichter bei gedrängter Redefassung beibehaltenen Nebenworte werden, in ihrer minderen, gerade nur nothwendigen Zahl, zu dem durch den Sprachaccent betonten Worte sich so verhalten, wie die stummen Mitlauter zu dem tönenden Vokale, den sie umgeben, um ihn unterscheidend zu individualisiren und aus einem allgemeinen Empfindungsausdrucke zum verdeutlichenden Ausdrucke eines besonderen Gegenstandes zu verdichten: eine vor dem Gefühle durch Nichts gerechtfertigte starke Häufung der Konsonanten um den Vokal benehmen diesem seinen Gefühlswohllaut ebenso, wie eine bloß durch den vermittelnden Verstand veranlaßte Häufung von Nebenwörtern um das Hauptwort dieses dem Gefühle unkenntlich macht. Dem Gefühle ist Verstärkung des Konsonanten durch Verdoppelung oder Verdreifachung nur dann von Nothwendigkeit, wenn dadurch der Vokal eine so drastische Färbung erhält, wie sie wiederum der drastischen Besonderheit des Gegenstandes, den die Wurzel ausdrückt, entspricht; und so wird eine verstärkte Zahl der beziehungsvollen Nebenwörter nur dann vor dem Gefühle gerechtfertigt, wenn durch sie das accentuirte Hauptwort in seinem Ausdrucke besonders gesteigert, nicht aber — wie in der modernen Phrase — gelähmt wird. — Wir kommen hiermit auf die natürliche Grundlage des Rhythmos im Sprachverse, wie

er in den Hebungen und Senkungen des Accentes sich darstellt, und wie er einzig durch Steigerung zum musikalischen Rhythmos in höchster Bestimmtheit und unendlichster Mannigfaltigkeit sich äußern kann.

Welche Zahl von Hebungen des Tones wir, dem Charakter der auszudrückenden Stimmung gemäß, für einen Athem, somit für eine Phrase oder einen Phrasenabschnitt, auch zu bestimmen haben, nie werden diese Hebungen selbst von ganz gleicher Stärke sein. Eine vollkommen gleiche Stärke der Accente gestattet zuvörderst der Sinn einer Rede nicht, welche stets bedingende und bedingte Momente in sich schließt, und je nach ihrem Charakter das bedingende gegen das bedingte, oder umgekehrt das bedingte gegen das bedingende hervorhebt. Aber auch das Gefühl gestattet eine gleiche Stärke der Accente nicht, weil gerade das Gefühl nur durch leicht merkbare, sinnlich scharf bestimmte Unterscheidung der Ausdrucksmomente zur Theilnahme erregt werden kann. Wenn wir zu erkennen haben, daß diese Theilnahme des Gefühles endlich am sichersten nur durch Modulation des musikalischen Tones zu bestimmen ist, so wollen wir für jetzt dieser Steigerung noch nicht gedenken, sondern uns nur den Einfluß vergegenwärtigen, den die ungleiche Stärke der Accente zunächst auf den Rhythmos der Phrase ausüben muß. — Sobald wir die zusammengedrängten, und aus einer drückenden Umgebung von Nebenwörtern befreiten, Accente nach ihrer Unterscheidung als stärkere und schwächere kundgeben wollen, so können wir dieß nur auf eine Weise, die vollständig den guten und schlechten Hälften des musikalischen Taktes, oder — was im Grunde dasselbe ist — den guten und schlechten Takten einer musikalischen Periode entspricht. Diese guten und schlechten Takte oder Takthälften machen als solche

sich dem Gefühle aber nur dadurch kenntlich, daß sie unter sich in einer Beziehung stehen, die wiederum durch die kleineren zwischenliegenden Bruchtheile des Taktes vermittelt und verdeutlicht wird. Gute und schlechte Takthälfte, sobald sie ganz nackt neben einander stehen — wie in der kirchlichen Choralmelodie —, könnten an sich nur dadurch dem Gefühle sich kenntlich machen, daß sie sich ihm als Hebung und Senkung des Accentes darstellten, wodurch die schlechte Takthälfte in der Periode den Accent vollkommen verlieren müßte und als solcher gar nicht mehr gelten könnte: nur dadurch, daß die zwischen der guten und schlechten Takthälfte liegenden Taktbruchtheile rhythmisch zum Leben, und zum Antheile an dem Accente der Takthälften gebracht werden, läßt sich auch der schwächere Accent der schlechten Takthälfte als Accent zur Wahrnehmung bringen. — Die accentuirte Wortphrase bedingt nun aus sich die charakteristische Beziehung jener Taktbruchtheile zu den Takthälften, und zwar aus den Senkungen des Accentes und dem Verhältnisse dieser Senkungen zu den Hebungen. Die an sich unbetonten Worte oder Sylben, die wir in die Senkung setzen, steigen im gewöhnlichen Sprachausdrucke durch anschwellende Betonung zum Hauptaccente hinauf, und fallen von diesem durch abnehmende Betonung wieder herab. Der Punkt, bis zu welchem sie herabfallen, und von welchem sie von Neuem zu einem Hauptaccente wieder hinaufsteigen, ist aber der schwächere Nebenaccent, der — wie dem Sinne der Rede, so auch ihrem Ausdrucke gemäß — durch den Hauptaccent bedingt wird, wie der Planet durch den Fixstern. Die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben hängt allein von dem Sinne der dichterischen Rede ab, von welcher wir annehmen, daß sie sich in höchster Gedrängtheit ausdrückt; je nothwendiger aber dem Dichter es erscheint, die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben zu verstärken, desto charakteristischer vermag er dadurch den Rhythmos zu beleben und dem Accente selbst besondere Bedeutung zu geben, — wie er auf der anderen Seite den Charakter der Accente wiederum dadurch besonders zu bestimmen vermag, daß er ihn

ohne alle Vorbereitung und Nachfall dicht neben den folgenden Accent setzt.

Sein Vermögen ist hierin unbegrenzt mannigfaltig: vollkommen kann er sich dessen aber nur bewußt werden, wenn er den accentuirten Sprachrhythmos bis zum musikalischen, von der Tanzbewegung unendlich mannigfaltig belebten, Rhythmos steigert. Der rein musikalische Takt bietet dem Dichter Möglichkeiten für den Sprachausdruck dar, denen er für den nur gesprochenen Wortvers von vornherein entsagen mußte. Im nur gesprochenen Wortverse mußte der Dichter sich darauf beschränken, die Zahl der Sylben in der Senkung nicht über zwei auszudehnen, weil bei drei Sylben der Dichter es nicht hätte vermeiden können, daß eine dieser Sylben bereits als Hebung zu betonen gewesen wäre, was seinen Vers natürlich sogleich über den Haufen geworfen hätte. Diese falsche Betonung hätte er nun nicht zu fürchten gehabt, sobald ihm wirkliche prosodische Längen und Kürzen zu Gebote gestanden hätten; da er aber die Betonungen nur auf den Sprachaccent verlegen konnte, und dieser dem Verse zu lieb als auf jeder Wurzelsylbe möglich angenommen werden mußte, so konnte er über kein kenntliches Maaß verfügen, welches den wirklichen Sprachaccent so unfehlbar nachgewiesen hätte, daß nicht auch Wurzelsylben, denen der Dichter keine Betonung beigelegt wissen wollte, mit dem Sprachaccente belegt worden wären. Wir sprechen hier natürlich von dem geschriebenen, durch die Schrift mitgetheilten und der Schrift nachgesprochenen Verse: den, der Litteratur unangehörigen, lebendigen Vers haben wir aber ohne rhythmisch-musikalische Melodie gar nicht zu verstehen, und wenn wir die auf uns gekommenen Monumente der griechischen Lyrik in's Auge fassen, so erfahren wir gerade an diesen, daß der von uns nur noch gesprochene griechische Vers, wenn wir ihn nach unwillkürlicher Sprachaccentuation aussprechen, uns eben die Verlegenheit bereitet, Sylben durch den Accent zu betonen, die in der wirklichen rhythmischen Melodie, als im Auftakte mit inbegriffen, an sich unbetont blieben. In dem bloß

gesprochenen Verse können wir nicht mehr als zwei Sylben in der Senkung verwenden, weil uns mehr als zwei Sylben sogleich den richtigen Accent entrücken würden, und wir bei der hieraus erfolgenden Auflösung des Verses uns sogleich in die Nothwendigkeit versetzt sehen müßten, ihn nur noch als flüchtige Prosa auszusprechen.

Es fehlt uns für den gesprochenen oder zu sprechenden Vers nämlich das Moment, das uns die Zeitandauer der Hebung in der Weise fest bestimme, daß wir nach ihrem Maaße die Senkungen wieder genau berechnen könnten. Wir können die Dauer einer accentuirten Sylbe nach unserem bloßen Aussprachevermögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Sylben erstrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder — wie wir es auch nennen — Singens zu verfallen. Dieses „Singen“ gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten, durchaus unschön. Dennoch liegt diesem Hange zum Dehnen in der Aussprache da, wo er nicht eine bloße dialektische Angewöhnung ist, sondern bei gesteigerter Erregtheit sich unwillkürlich zeigt, Etwas zu Grunde, was unsere Prosodiker und Metriker sehr wohl zu beachten gehabt hätten, wenn sie sich griechische Metren erklären wollten. Sie hatten nur unseren, von der Gefühlsmelodie losgelösten, hastigen Sprachaccent im Ohre, als sie das Maaß erfanden, nach welchem allemal zwei Kürzen auf eine Länge gehen sollten; die Erklärung griechischer Metren, in denen zuweilen sechs und noch mehr Kürzen sich auf zwei oder auch nur eine Länge beziehen, hätte ihnen sehr leicht fallen müssen, wenn sie den im musikalischen Takte lang ausgehaltenen Ton auf der sogenannten Länge im Gehöre gehabt hätten, wie ihn jene Lyriker mindestens noch im Gehöre hatten, als sie zu bekannten Volksmelodieen den Wortvers variirten. Dieser ausgehaltene, rhythmisch gemessene

Ton ist es, den der Sprachversdichter jetzt aber nicht mehr im Gehöre hatte, wogegen er nur noch den flüchtig verweilenden Sprachaccent kannte. Halten wir nun aber diesen Ton fest, dessen Dauer wir im musikalischen Takte nicht nur genau bestimmen, sondern auch nach seinen rhythmischen Bruchtheilen auf das Mannigfaltigste zerlegen können, so erhalten wir an diesen Bruchtheilen die rhythmisch gerechtfertigten und nach ihrer Bedeutung gegliederten, melodischen Ausdrucksmomente für die Sylben der Senkung, deren Zahl sich einzig nur nach dem Sinne der Phrase und der beabsichtigten Wirkung des Ausdruckes zu bestimmen hat, da wir im musikalischen Takte das sichere Maaß gefunden haben, nach welchem sie zum unfehlbaren Verständnisse kommen müssen.

Diesen Takt hat der Dichter aber nach dem von ihm beabsichtigten Ausdrucke allein zu bestimmen; er muß ihn selbst zu einem kenntlichen Maaße machen, nicht etwa als ein solches sich aufnöthigen lassen. Als ein kenntliches bestimmt er es aber dadurch, daß er die gehobenen Accente ihrem Charakter nach, ob starke oder schwächere, in der Art vertheilt, daß sie einen Athem- oder Phrasenabschnitt, dem ein folgender zu entsprechen vermag, bilden, und dieser folgende als nothwendig für den ersten bedingt erscheint; denn nur in einer nothwendigen, verstärkenden oder beruhigenden Wiederholung stellt sich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dar. Die Anordnung der stärkeren und schwächeren Accente ist daher maaßgebend für die Taktart und den rhythmischen Bau der Periode. — Stellen wir uns eine solche maaßgebende Anordnung, als aus der Absicht des Dichters sich herleitend, mit Folgendem vor.

Nehmen wir einen Ausdruck an, der von der Beschaffenheit ist, daß er einem Athem die Betonung von drei Accenten gestattet, von denen der erste der stärkste, der zweite (wie meist immer in diesem Falle anzunehmen ist) der schwächere, der dritte dagegen wieder ein

gehobener sein soll, so würde der Dichter unwillkürlich eine Phrase von zwei geraden Takten anordnen, von denen der erste auf seiner guten Hälfte den stärksten, auf seiner schlechten Hälfte den schwächeren, der zweite Takt auf seinem Niederschlage aber den dritten, wiederum gehobenen Accent enthalten würde. Die schlechte Hälfte des zweiten Taktes würde zum Athemholen und zum Auftakte des ersten Taktes der zweiten rhythmischen Phrase verwendet werden, welche eine entsprechende Wiederholung der ersten enthalten müßte. In dieser Phrase würden die Senkungen sich so verhalten, daß sie als Auftakt zu dem Niederschlage des ersten Taktes hinaufstiegen, als Nachtakt von diesem zu der schlechten Takthälfte hinabfielen, und von dieser als Auftakt zu der guten Hälfte des zweiten Taktes wieder hinaufstiegen. Die durch den Sinn der Phrase etwa geforderte Verstärkung auch des zweiten Accentes würde (außer durch die melodische Hebung des Tones) rhythmisch leicht auch dadurch zu ermöglichen sein, daß entweder die Senkung zwischen ihm und dem ersten Accente, oder auch der Auftakt zu dem dritten gänzlich ausfiele, was gerade diesem Zwischenaccente eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuziehen müßte. —

Möge diese Andeutung, der leicht zahllose ähnliche hinzuzufügen wären, genügen, um auf die unendliche Mannigfaltigkeit hinzuweisen, die dem Sprachverse für seine stets *sinnvolle* rhythmische Kundgebung zu Gebote steht, wenn in ihm der Sprachausdruck, ganz seinem Inhalte gemäß, sich zum nothwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichthum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musi=

kalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.

Wir sind durch den rhythmisch accentuirten Sprachvers bereits so dicht auf den gehaltenen Gesangston hingewiesen worden, daß wir dem hier zu Grunde liegenden Gegenstande jetzt nothwendig näher treten müssen.

Behalten wir fortgesetzt das Eine im Auge, daß die dichterische Absicht sich nur durch vollständige Mittheilung derselben aus dem Verstande an das Gefühl verwirklichen läßt, so haben wir hier, wo die Vorstellung des Aktes dieser Verwirklichung durch jene Mittheilung uns beschäftigt, alle Momente des Ausdruckes genau nach ihrer Fähigkeit zu unmittelbarer Kundgebung an die Sinne zu erforschen, denn durch die Sinne unmittelbar empfängt einzig das Gefühl. Wir hatten zu diesem Zwecke aus der Wortphrase alles Das auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindruckslos und zum bloßen Organe des Verstandes machte; wir drängten ihren Inhalt dadurch zu einem rein menschlichen, dem Gefühle faßbaren zusammen, und gaben diesem Inhalte einen ebenso gedrängten sprachlichen Ausdruck, indem wir die nothwendigen Accente der erregten Rede durch dichte Annäherung an einander zu einem, das Gehör (namentlich auch durch Wiederholung der Accentenreihe) unwillkürlich fesselnden Rhythmos erhoben.

Die Accente der so bestimmten Phrase können nun nicht anders als auf Sprachbestandtheile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am entschiedensten sich ausdrückt; sie

werden daher stets auf diejenigen bedeutsamen Sprachwurzelsylben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde.

Ehe wir unsere staatlich-politisch oder religiös-dogmatisch, bis zur vollsten Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurück zu empfinden vermögen, sind wir auch nicht im Stande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu fassen. Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständnisse bestimmen, und kein wissenschaftlicher Unterricht, wäre er auch noch so populär bis in unsere Volksschulen hinabgeleitet, würde dieses Sprachverständniß zu erwecken vermögen, das uns nur durch einen ungetrübten liebevollen Verkehr mit der Natur, aus einem nothwendigen Bedürfnisse nach ihrem rein menschlichen Verständnisse, kurz aus einer Noth kommen kann, wie der Dichter sie empfindet, wenn er dem Gefühle mit überzeugender Gewißheit sich mitzutheilen gedrängt ist. — Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezirmesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Athem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. Dieser Athem aber ist — die Musik. — —

Der nach Erlösung schmachtende Dichter steht jetzt im Winterfroste der Sprache da, und blickt sehnsüchtig über die pragmatisch prosaischen Schneeflächen hin, von denen das einst so üppig prangende Gefilde, das holde Angesicht der liebenden Mutter Erde bedeckt ist. Vor seinem schmerzlich heißen Athemhauche schmilzt aber da und dort, wohin er sich ergießt, der starre Schnee, und siehe da! — aus dem

Schooße der Erde sprießen ihm frische grüne Keime entgegen, die aus den erstorben gewähnten alten Wurzeln neu und üppig emporschießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menschenfrühlings heraufsteigt, allen Schnee hinwegschmilzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen. —

Jenen alten Urwurzeln muß, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume — so lange sie noch in dem wirklichen Erdboden sich festzuhalten vermögen, eine immer neu zeugende Kraft innewohnen, sobald auch sie aus dem Boden des Volkes selbst noch nicht herausgerissen worden sind. Das Volk bewahrt aber, unter der frostigen Schneedecke seiner Civilisation, in der Unwillkür seines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es selbst mit dem Boden der Natur zusammenhängt, und Jeder wendet sich ihrem unwillkürlichen Verständnisse zu, der aus der Hatz unseres staatsgeschäftlichen Sprachverkehres sich einer liebevollen Anschauung der Natur zukehrt, und so dem Gefühle diese Wurzeln durch einen unbewußten Gebrauch von ihren verwandtschaftlichen Eigenschaften erschließt. Der Dichter ist nun aber der Wissende des Unbewußten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen; das Gefühl, das er dem Mitgefühle kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, dessen er sich bedienen muß: sein Verstand aber zeigt ihm die Nothwendigkeit dieses Ausdruckes. Will der Dichter, der so aus dem Bewußtsein zu dem Unbewußtsein spricht, sich Rechenschaft von dem natürlichen Zwange geben, aus dem er diesen Ausdruck und keinen anderen gebrauchen muß, so lernt er die Natur dieses Ausdruckes kennen, und in seinem Drange zur Mittheilung gewinnt er aus dieser Natur das Vermögen, diesen Ausdruck als einen nothwendigen selbst zu beherrschen. — Forscht nun der Dichter nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzige bezeichnende für einen Gegenstand, oder eine durch ihn erweckte Empfindung, aufgenöthigt wird, so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes, die aus der

Nothwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen erfunden oder gefunden ward. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, um der gefühlszwingenden Kraft inne zu werden, die ihr zu eigen sein muß, weil sie aus ihr so bestimmend sich auf sein Gefühl äußert, — so gewahrt er endlich den Quell dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist.

Dieser tönende Laut ist das verkörperte innere Gefühl, das seinen verkörpernden Stoff in dem Momente seiner Kundgebung nach Außen gewinnt, und zwar gerade so gewinnt, wie er sich — nach der Besonderheit der Erregung — in dem tönenden Laute dieser Wurzel kundgiebt. In dieser Äußerung des inneren Gefühles liegt nun auch der zwingende Grund ihrer Wirkung durch Anregung des entsprechenden inneren Gefühles des anderen Menschen, an den jene Äußerung gelangt; und dieser Gefühlszwang, will ihn der Dichter auf Andere so ausüben, wie er ihn selbst empfand, ermöglicht sich nur durch die größte Fülle in der Äußerung des tönenden Lautes, in welchem sich das besondere innere Gefühl am erschöpfendsten und überzeugendsten einzig mittheilen kann.

Dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird, ist für die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die Mitlauter bestimmt, die ihn aus einem Momente allgemeinen Ausdruckes zum besonderen Ausdrucke dieses einen Gegenstandes oder dieser einen Empfindung bestimmen. Der Konsonant hat somit zwei Hauptwirksamkeiten, die wir ihrer entscheidenden Wichtigkeit wegen genau zu beachten haben.

Die erste Wirksamkeit des Konsonanten besteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch erhebt, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begrenzt, und durch die Linien dieser Umgrenzung gewissermaßen seiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterscheidbaren, kenntlichen Gestalt macht. Diese Wirksamkeit des Konsonanten ist demnach vom Vokale ab nach Außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vokale zu Unterscheidende bestimmt von ihm abzusondern, zwischen ihm und dem zu Unterscheidenden sich gleichsam als Grenzpfahl hinzustellen. Diese wichtige Stellung nimmt der Konsonant vor dem Vokale, als Anlaut, ein; als Ablaut, nach dem Vokale, ist er insofern von minderer Wichtigkeit für die Abgrenzung des Vokales nach Außen, als dieser in seiner charakteristischen Eigenschaft sich bereits vor dem Mitklingen des Ablautes kundgegeben haben muß, und dieses somit mehr aus dem Vokale selbst als sein ihm nothwendiger Absatz bedingt wird; wogegen er allerdings dann von entscheidender Wichtigkeit ist, wenn der Ablaut durch Verstärkung des Konsonanten den vorlautenden Vokal in der Weise bestimmt, daß der Ablaut selbst zum charakteristischen Hauptmomente der Wurzel sich erhebt.

Auf die Bestimmung des Vokales durch den Konsonanten kommen wir nachher zurück; für jetzt haben wir die Wirksamkeit des Konsonanten nach Außen uns vorzuführen, und diese Wirksamkeit äußert er am entscheidendsten in der Stellung vor dem Vokale der Wurzel, als Anlaut. In dieser Stellung zeigt er uns gewissermaßen das Angesicht der Wurzel, deren Leib als warmströmendes Blut der Vokal erfüllt, und deren, dem betrachtenden Auge abliegende Rückseite der Ablaut ist. Verstehen wir unter dem Angesichte der Wurzel die ganze physiognomische Außenseite des Menschen, die uns dieser beim Begegnen zuwendet, so gewinnen wir eine genau entsprechende Bezeichnung für die entscheidende Wichtigkeit des konsonirenden Anlautes. In ihm zeigt sich uns die Individualität der begegnenden Wurzel zunächst, wie der Mensch zunächst durch seine physiognomische Außen-

seite uns als Individualität erscheint, und an diese Außenseite halten wir uns so lange, bis das Innere durch breitere Entwickelung sich uns hat kundgeben können. Diese physiognomische Außenseite der Sprachwurzel theilt sich — so zu sagen — dem Auge des Sprachverständnisses mit, und diesem Auge hat sie der Dichter auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, der, um von dem Gefühle vollständig begriffen zu werden, seine Gestalten dem Auge und dem Ohre zugleich vorzuführen hat. Wie nun aber das Gehör eine Erscheinung unter vielen anderen als kenntlich und Aufmerksamkeit fesselnd nur dadurch fassen kann, daß sie sich ihm in einer Wiederholung vorführt, die den anderen Erscheinungen eben nicht zu Theil wird, und durch diese Wiederholung ihm als das Ausgezeichnete hinstellt, das als ein Wichtiges seine vorzügliche Theilnahme erregen soll, so ist auch jenem „Auge" des Gehöres die wiederholte Vorführung der Erscheinung nothwendig, die sich als eine unterschiedene und bestimmt kenntliche ihm darstellen soll. Die nach der Nothwendigkeit des Athems rhythmisch gebundene Wortphrase theilte ihren inhaltlichen Sinn nur dadurch verständlich mit, daß sie durch mindestens zwei sich entsprechende Accente, in einem das Bedingende wie das Bedingte umfassenden Zusammenhange, sich kundgab. In dem Drange, das Verständniß der Phrase als eines Gefühlsausdruckes dem Gefühle zu erschließen, und im Bewußtsein, daß dieser Drang nur durch die erregteste Theilnahme des unmittelbar empfangenen sinnlichen Organes zu befriedigen ist, hat nun der Dichter die nothwendigen Accente des rhythmischen Verses, um sie dem Gehöre auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, in einem Gewande vorzuführen, das sie nicht nur von den unbetonten Wurzelwörtern der Phrase vollkommen unterscheidet, sondern diese Unterscheidung dem „Auge" des Gehöres auch dadurch merklich macht, daß es sich als ein gleiches, ähnliches Gewand beider Accente darstellt. Die Gleichheit der Physiognomie der durch den Sprachsinn accentuirten Wurzelwörter macht diese jenem Auge schnell kenntlich; und zeigt sie ihm in einem

verwandtschaftlichen Verhältnisse, das nicht nur dem sinnlichen Organe schnell faßlich ist, sondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.

Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande; erst die verkörperte Empfindung ist aber eine verständliche, und dieser Körper ist sowohl selbst ein sinnlicher, als auch ein nur von dem entsprechenden Gehörsinne entscheidend wahrnehmbarer. Der Ausdruck des Dichters wird daher ein schnell verständlicher, wenn er die auszudrückende Empfindung zu ihrem innersten Gehalte zusammendrängt, und dieser innerste Gehalt wird in seinem bedingenden wie bedingten Momente nothwendig ein verwandtschaftlich einheitlicher sein. Eine einheitliche Empfindung äußert sich aber unwillkürlich auch in einem einheitlichen Ausdrucke, und dieser einheitliche Ausdruck gewinnt seine vollste Ermöglichung aus der Einheit der Sprachwurzel, die sich in der Verwandtschaft des bedingenden und des bedingten Hauptmomentes der Phrase offenbart. Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wurzeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache —, ganz unzweifelhaft begreiflich; und erst wenn diese Empfindung in solchem Ausdrucke als eine einheitliche unser Gefühl unwillkürlich bestimmt hat, rechtfertigt sich vor unserem Gefühle auch die Mischung dieser Empfindung mit einer anderen. Eine gemischte Empfindung dem bereits bestimmten Gefühle schnell verständlich zu machen, hat die dichterische Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein sinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfassender und doch bestimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zu Grunde liegt. Der sinnig-sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächst durch seine rein sinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung

dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine natürliche sich ihm einschmeichelt. Der Sinn des stabgereimten Wurzelwortes, in welchem bereits die neu hinzugezogene andere Empfindung sich kundgiebt, stellt sich, durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das sinnliche Gehör, an sich aber schon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegensatz, der in der Gattung der Hauptempfindung mit inbegriffen ist, und als solcher nach seiner generellen Verwandtschaft mit der zuerst ausgedrückten Empfindung durch das ergriffene Gehör dem Gefühle, und durch dieses endlich selbst dem Verstande, mitgetheilt wird *).

Das Vermögen des unmittelbar empfangenden Gehöres ist hierin so unbegrenzt, daß es die entfernteste von sich abliegenden Empfindungen, sobald sie ihm in einer ähnlichen Physiognomie vorgeführt werden, zu verbinden weiß, und sie dem Gefühle als verwandte, rein menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist. Was ist gegen diese allumfassende und allverbindende Wundermacht des sinnlichen Organes der nackte Verstand, der sich dieser Wunderhilfe begiebt und den Gehörsinn zum sklavischen Lastträger seiner sprachlichen Industrie-waaren-Ballen macht! Dieses sinnliche Organ ist gegen Den, der sich ihm liebevoll mittheilt, so hingebend und überschwenglich reich an Liebesvermögen, daß es das durch den wühlerischen Verstand millionenfach Zerrissene und Zertrennte als Reinmenschliches, ursprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzustellen, und dem Gefühle zum entzückendsten Hochgenusse darzubieten vermag. — Naht Euch diesem herrlichen Sinne, Ihr Dichter! Naht Euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen! Gebt ihm das Umfangreichste, was Ihr zu fassen vermögt, und was Euer Verstand nicht binden kann, das wird dieser Sinn Euch binden und als unendliches Ganzes Euch wieder zuführen. Drum kommt ihm herzhaft entgegen, Aug' in Aug'; bietet ihm Euer Angesicht, das Angesicht des Wortes,

*) „Die Liebe bringt Lust und — Leid.“

— nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr schlaff und matt im Endreime Eurer prosaischen Rede nachschleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet, — wie als ob es Eure Worte um den Lohn dieses kindischen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beschwichtigung vormacht, ungestört durch seine Pforte zu dem neu zersetzenden Hirne einlassen solle. Das Gehör ist kein Kind; es ist ein starkes, liebevolles Weib, das in seiner Liebe Den am höchsten zu beseligen vermag, der in sich ihm den vollsten Stoff zur Beseligung zuführt.

Und wie wenig boten wir bis jetzt noch diesem Gehöre, da wir ihm soeben nur den konsonirenden Stabreim zuführten, durch den allein schon es uns das Verständniß aller Sprache erschloß! Forschen wir weiter, um zu sehen, wie dieses Sprachverständniß durch die höchste Erregung des Gehöres sich zum höchsten Menschenverständnisse zu erheben vermag. —

Wir haben nochmals zu dem Konsonanten zurückzukehren, um ihn in seiner zweiten Wirksamkeit uns vorzustellen. —

Die befähigende Kraft, selbst die anscheinend verschiedensten Gegenstände und Empfindungen dem Gehöre durch den Reim des Anlautes als verwandt vorzuführen, erhält der Konsonant, der hierin seine Wirksamkeit nach Außen kundgab, wiederum nur aus seiner Stellung zu dem tönenden Vokale der Wurzel, in der es seine Wirksamkeit nach Innen, durch Bestimmung des Charakters des Vokales selbst, äußert. — Wie der Konsonant den Vokal nach Außen abgrenzt, so begrenzt er ihn auch nach Innen, d. h. er bestimmt die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung durch die Schärfe

oder Weichheit, mit der er ihn nach Innen berührt*). Diese wichtige Wirkung des Konsonanten nach Innen bringt uns aber in so unmittelbare Berührung mit dem Vokale, daß wir jene Wirkung zu einem großen Theile wiederum nur aus dem Vokale selbst begreifen können, auf den wir, als den eigentlichen rechtfertigenden Inhalt der Wurzel, mit unwiderstehlicher Nothwendigkeit hingewiesen werden.

Wir bezeichneten die umgebenden Konsonanten als das Gewand des Vokales, oder, bestimmter, als seine physiognomische Außenseite. Bezeichnen wir sie nun, und zumal um ihrer erkannten Wirkung nach Innen willen, noch genauer als das organisch mit dem Inneren des menschlichen Leibes verwachsene Fleischfell desselben, so erhalten wir eine getreu entsprechende Vorstellung von dem Wesen des Konsonanten und des Vokales, sowie von ihren organischen Beziehungen zu einander. — Fassen wir den Vokal als den ganzen inneren Organismus des lebendigen menschlichen Leibes, der aus sich heraus die Gestaltung seiner äußeren Erscheinung so bedingt, wie er sie dem Auge des Beschauenden mittheilt, so haben wir den Konsonanten, die sich als diese Erscheinung eben dem Auge darstellen, außer dieser Wirksamkeit nach Außen auch die wichtige Thätigkeit zuzusprechen, die darin besteht, daß sie dem inneren Organismus durch die verzweigte Zusammenwirkung der Empfindungsorgane diejenigen äußeren Eindrücke zuführen, die diesen

*) Der Sänger, der aus dem Vokale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet sehr lebendig den bestimmenden Unterschied, den energische Konsonanten — wie K, R, P, T —, oder gar verstärkte — wie Schr, Sp, St, Pr —, und schlaffere, weiche — wie G, L, B, D, W, — auf den tönenden Laut äußern. Ein verstärkter Ablaut — nd, rt, st, ft — giebt da, wo er wurzelhaft ist — wie in „Hand“, „hart“, „Hast“, „Kraft“ —, dem Vokale mit solcher Bestimmtheit die Eigenthümlichkeit und Dauer seiner Kundgebung an, daß er diese letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradesweges bedingt, und daher als charakteristisches Merkmal der Wurzel zum Reime — als Assonanz — sich bestimmt (wie in „Hand und Mund“).

Organismus für seine Besonderheit im Äußerungsvermögen wiederum bestimmen. Wie nun das Fleischfell des menschlichen Leibes eine Haut hat, die es nach Außen vor dem Auge begrenzt, so hat es auch eine Haut, die es nach Innen den inneren Lebensorganen zuwendet: mit dieser inneren Haut ist es von diesen Organen aber keinesweges vollständig abgesondert, sondern an ihr hängt es vielmehr mit diesen in der Weise zusammen, daß es von ihnen seine Nahrung und sein nach Außen zu wendendes Gestaltungsvermögen gewinnen kann. — Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung der nöthigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichthumes, durch den Athem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach Außen unmittelbar selbst ergießt. — Dieses Herz ist der *tönende Laut* in seiner reichsten, selbständigsten Thätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach Außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom *sich selbst* in höchster Fülle nach Außen zu wenden.

Nach Außen wendet sich der innere Mensch als *tönender* an das Gehör, wie seine äußere Gestalt sich an das Gesicht wandte. Als diese *äußere* Gestalt des Wurzelvokales erkannten wir den Konsonanten, und wir mußten, da Vokal wie Konsonant sich an das *Gehör* mittheilen, dieß Gehör uns nach einer hörenden und sehenden Eigenschaft vorstellen, um diese letztere für den Konsonanten, gleichsam den äußeren Sprachmenschen, in Anspruch zu

nehmen. Stellte sich dieser Konsonant, den wir nach seiner äußersten und wichtigsten, sinnlichen wie sinnigen, Wirksamkeit im Stabreime uns vergegenwärtigten, nun dem „Auge" des Gehöres dar, so theilt sich dagegen jetzt der Vokal, den wir nach seiner eigensten lebengebenden Eigenschaft erkannten, dem „Ohre" des Gehöres selbst mit. Nur aber, wenn er nach seiner vollsten Eigenschaft, ganz in der selbständigen Fülle, wie wir sie den Konsonanten im Stabreime entfalten ließen, nicht nur als tönender Laut, sondern als lautender Ton sich kundzugeben vermag, ist er im Stande, jenes „Ohr" des Gehöres, dessen „Sehkraft" wir nach höchster Fähigkeit für den Konsonanten in Anspruch nahmen, nach der unendlichen Fülle seines hörenden Vermögens in dem Grade zu erfüllen, daß es in das nothwendige Übermaaß von Entzücken geräth, aus welchem es das Empfangene an das zu höchster Erregung zu steigernde Allgefühl des Menschen mittheilen muß. — Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und Ohre zugleich sich kundgiebt, so überzeugt auch das Mittheilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem „Auge und dem Ohre" dieses Gehöres gleichbefriedigend mittheilt. Dieß geschieht aber nur durch die Wort-Tonsprache, und der Dichter wie der Musiker theilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge, der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres. Nur das ganze sehende und hörende, das ist — das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit. —

Jene zwingende Kraft, die der Sprachwurzel innewohnte und den nach sicherstem Gefühlsausdrucke suchenden Dichter mit Nothwendigkeit dazu bestimmte, sich gerade dieses einen, seiner Absicht einzig entsprechenden Wurzelwortes zu bedienen, erkennt dieser Dichter nun mit überzeugendster Gewißheit in dem tönenden Vokale, sobald er ihn in seiner höchsten Fülle als wirklichen athembeseelten

Ton sich vorführt. In diesem Tone spricht sich am unverkennbarsten der Gefühlsinhalt des Vokales aus, der aus innerster Nothwendigkeit gerade in diesem und keinem anderen Vokale sich äußern konnte, wie dieser Vokal, dem äußeren Gegenstande gegenüber, gerade diesen und keinen anderen Konsonanten aus sich nach Außen verdichtete. Diesen Vokal in seinen höchsten Gefühlsausdruck auflösen, ihn nach höchster Fülle im Herzensgesangstone sich ausbreiten und verzehren lassen, heißt für den Dichter so viel, als das bisher willkürlich und deßhalb beunruhigend Erscheinende in seinem dichterischen Ausdrucke zu einem Unwillkürlichen, das Gefühl so bestimmt Wiedergebenden als bestimmend Erfassenden, machen. Volle Beruhigung gewinnt er daher nur in der vollsten Erregtheit seines Ausdruckes; dadurch, daß er sein Ausdrucksvermögen nach der höchsten, ihm innewohnenden Fähigkeit verwendet, macht er es einzig zu dem Organe des Gefühles, das dem Gefühle wiederum unmittelbar sich mittheilt; und aus seinem eigenen Sprachvermögen erwächst ihm dieses Organ, sobald er es nach seiner ganzen Fähigkeit ermißt und verwendet. —

Der Dichter, der zu möglichst bestimmter Mittheilung einer Empfindung bereits die, nach Sprachaccenten geordnete Reihe im musikalischen Takte sich kundgebender Wörter durch den konsonirenden Stabreim zu einem, dem Gefühle leichter mittheilbaren sinnlichen Verständnisse zu bringen suchte, wird dieß Gefühlsverständniß nun immer vollkommener ermöglichen, wenn er die Vokale der accentuirten Wurzelwörter, wie zuvor ihre Konsonanten, wiederum zu einem Reime verbindet, der ihr Verständniß dem Gefühle auf das Bestimmendste erschließt. Das Verständniß des Vokales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten anderen Wurzelvokale, sondern, da alle Vokale unter sich urverwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandtschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vokal ist

selbst nichts Anderes, als der verdichtete Ton: seine besondere Kundgebung bestimmt sich durch seine Wendung nach der äußeren Oberfläche des Gefühlskörpers, der — wie wir sagten — dem Auge des Gehöres das abgespiegelte Bild des äußeren, auf den Gefühlskörper wirkenden, Gegenstandes darstellt; die Wirkung des Gegenstandes auf den Gefühlskörper selbst giebt der Vokal durch unmittelbare Äußerung des Gefühles auf dem ihm nächsten Wege kund, indem er seine, von Außen empfangene Individualität zu der Universalität des reinen Gefühlsvermögens ausdehnt, und dieß geschieht im musikalischen Tone. Was den Vokal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Konsonanten nach Außen bestimmte, zu dem kehrt er, von Außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten, aufzulösen: dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergusse wird.

Dadurch, daß der Dichter den Vokal des accentuirten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein: von diesem Augenblicke an hat er die Verwandtschaft der Accente nicht mehr nach einem, jenem Auge des Gehöres erkennbaren Maaße zu bestimmen, sondern die für das schnelle Empfängniß des Gefühles als nothwendig erforderliche Verwandtschaft der zu musikalischen Tönen gewordenen Vokale bestimmt sich nun nach einem Maaße, das, nur jenem Ohre des Gehöres erkennbar, in seiner empfängnißfähigen Eigenthümlichkeit sicher und gebieterisch begründet ist. — Die Verwandtschaft der Vokale zeigt sich schon für die Wortsprache als eine ihnen allen urgleiche mit solcher Bestimmtheit, daß wir Wurzelsylben, denen der Anlaut fehlt, allein schon aus dem Offenstehen des Vokales nach vorn als stabzureimende erkennen, und hierin keinesweges durch die volle äußere Ähnlichkeit des Vokales bestimmt

werden; wir reimen z. B. „Aug' und Ohr"*). Diese Urverwandtschaft, die in der Wortsprache als ein unbewußtes Gefühlsmoment sich erhalten hat, bringt die volle Tonsprache dem Gefühle zum untrüglichen Bewußtsein; indem sie den besonderen Vokal zum musikalischen Tone erweitert, theilt sie seine Besonderheit unserem Gefühle als in einem urverwandtschaftlichen Verhältnisse enthalten und aus dieser Verwandtschaft geboren mit, und läßt uns als die Mutter der reichen Vokalfamilie das unmittelbar nach Außen gewandte rein menschliche Gefühl selbst erkennen, das sich nur nach Außen wendet, um wiederum unserem rein menschlichen Gefühle sich mitzutheilen.

Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen Vokallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkstelligen, sondern der Tondichter.

---

*) Wie vortrefflich bezeichnet in diesem Reime die Sprache die zwei nach Außen offenliegendsten Empfängnißorgane durch die nach Außen ebenfalls offenliegenden Vokale; es ist, als ob diese Organe hierin als mit der ganzen Fülle ihrer universellen Empfängnißkraft aus dem Inneren unmittelbar und nackt nach Außen gewandt sich kundgäben.

III.

Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. Das Verfahren des dichtenden Verstandes ging im Drange nach Mittheilung an das Gefühl dahin, aus den weitesten Fernen sich zu dichtester Wahrnehmbarkeit durch das sinnliche Empfängnißvermögen zu sammeln; von hier aus, vom Punkte der unmittelbaren Berührung mit dem sinnlichen Empfängnißvermögen, hat sich das Gedicht ganz so auszubreiten, wie das empfangende sinnliche Organ, das zur Wahrnehmung des Gedichtes sich ebenfalls auf einen dichten, nach Außen gewandten Punkt zusammendrängte, unmittelbar durch die Empfängniß sich in weitere und immer weitere Kreise, bis zur Erregung alles innerlichen Empfindungsvermögens, ausbreitet.

Das Verkehrte in dem nothgedrungenen Verfahren des einsamen Dichters und des einsamen Musikers lag bisher eben darin, daß der

Dichter, um dem Gefühle sich faßlich mitzutheilen, sich in jene vage Breite ausdehnte, in der er zum Schilderer tausender von Einzelnheiten wurde, die eine bestimmte Gestalt der Phantasie so kenntlich wie möglich vorführen sollten: die von vielfachen bunten Einzelnheiten bedrängte Phantasie konnte sich des vorgeführten Gegenstandes endlich immer wieder nur dadurch bemächtigen, daß sie diese verwirrenden Einzelnheiten genau zu fassen suchte und hierdurch in die Wirksamkeit des reinen Verstandes sich verlor, an den der Dichter sich einzig nur wieder wenden konnte, wenn er von der massenhaften Breite seiner Schilderungen betäubt sich schließlich nach einem ihm vertrauten Anhaltspunkte umsah. Der absolute Musiker sah sich dagegen bei seinem Gestalten gedrängt, ein unendlich weites Gefühlselement zu bestimmten, dem Verstande möglichst wahrnehmbaren Punkten zusammenzudrängen; er mußte hierzu der Fülle seines Elementes immer mehr entsagen, das Gefühl zu einem — an sich aber unmöglichen — Gedanken zu verdichten sich mühen, und endlich diese Verdichtung nur durch vollständige Entkleidung von allem Gefühlsausdrucke an eine gedachte, einem beliebigen äußeren Gegenstande nachgeahmte Erscheinung, der willkürlichen Phantasie empfehlen. — Die Musik glich so dem lieben Gotte unserer Legenden, der vom Himmel auf die Erde herabstieg, um sich dort aber ersichtlich zu machen, Gestalt und Gewand gemeiner Alltagsmenschen annehmen mußte: keiner merkte in dem oft zerlumpten Bettler mehr den lieben Gott. Der wahre Dichter soll nun aber kommen, der mit dem hellsehenden Auge der höchsten erlösungsbedürftigsten Dichternoth in dem schmutzigen Bettler den erlösenden Gott erkennt, Krücken und Lumpen von ihm nimmt, und auf dem Hauche seines sehnsüchtigen Verlangens mit ihm sich in die unendlichen Räume aufschwingt, in die der befreite Gott mit seinem Athem undenkliche Wonnen des seligsten Gefühles auszugießen weiß. So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht Das sind, was wir sein können, und deßhalb auch noch nicht kundgeben, was wir

kundgeben können, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig Das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben müssen, wenn wir ganz Das sind, was wir sein können.

Der Tondichter hat nun die Töne des Verses nach ihrem verwandtschaftlichen Ausdrucksvermögen so zu bestimmen, daß sie nicht nur den Gefühlsinhalt dieses oder jenes Vokales, als besonderen Vokales, kundgeben, sondern diesen Inhalt zugleich als einen allen Tönen des Verses verwandten, und diesen verwandten Inhalt als ein besonderes Glied der Urverwandtschaft aller Töne dem Gefühle darstellen.

Dem Wortdichter war die Aufdeckung einer dem Gefühle und durch dieses dem Verstande endlich selbst einleuchtenden Verwandtschaft der von ihm hervorgehobenen Accente nur durch den konsonirenden Stabreim der Sprachwurzeln möglich; was diese Verwandtschaft bestimmte, war aber gerade nur die Besonderheit des gleichen Konsonanten; kein anderer Konsonant konnte sich mit diesem reimen, und die Verwandtschaft war daher nur auf eine besondere Familie beschränkt, die gerade nur dadurch dem Gefühle kenntlich war, daß sie als eine durchaus getrennte Familie sich kundgab. Der Tondichter dagegen hat über einen verwandtschaftlichen Zusammenhang zu verfügen, der bis in das Unendliche reicht; und mußte sich der Wortdichter damit begnügen, durch die volle Gleichheit ihrer anlautenden Konsonanten gerade nur die besonders hervorgehobenen Wurzelwörter seiner Phrase dem Gefühle als sinnlich wie sinnig verwandt

vorzuführen, so hat der Musiker dagegen die Verwandtschaft seiner Töne zunächst in der Ausdehnung darzustellen, daß er sie von den Accenten aus über alle, auch unbetonteren Vokale der Phrase ausgießt, so daß nicht die Vokale der Accente allein, sondern alle Vokale überhaupt als unter sich verwandt dem Gefühle sich darstellen.

Wie die Accente in der Phrase ihr besonderes Licht nicht nur zuerst durch den Sinn, sondern in ihrer sinnlichen Kundgebung durch die in der Senkung befindlichen, unbetonteren Wörter und Sylben erhalten, so haben auch die Haupttöne ihr besonderes Licht von den Nebentönen zu gewinnen, welche zu ihnen sich ganz so zu verhalten haben, wie die Auf- und Abtakte zu den Hebungen. Die Wahl und Bedeutung jener Nebenwörter und -Sylben, sowie ihre Beziehung zu den accentuirten Wörtern ward zunächst von dem Verstandesinhalte der Phrase bestimmt; nur in dem Grade, als dieser Verstandesinhalt durch Verdichtung umfangreicher Momente zu einem gedrängten, dem Gehörsinne auffallend wahrnehmbaren Ausdrucke gesteigert wurde, verwandelte er sich in einen Gefühlsinhalt. Die Wahl und Bedeutung der Nebentöne, sowie ihre Beziehung zu den Haupttönen, ist nun vom Verstandesinhalte der Phrase insofern nicht mehr abhängig, als dieser im rhythmischen Verse und im Stabreime bereits zu einem Gefühlsinhalte sich verdichtet hat, und die volle Verwirklichung dieses Gefühlsinhaltes durch seine unmittelbarste Mittheilung an die Sinne von da an einzig nur noch bewerkstelligt werden soll, wo durch die Auflösung des Vokales in den Gesangston die reine Sprache des Gefühles als die einzig noch vermögende anerkannt worden ist. Von dem musikalischen Ertönen des Vokales in der Wortsprache an ist das Gefühl zum bestimmten Anordner aller weiteren Kundgebung an die Sinne erhoben worden, und das musikalische Gefühl bestimmt nun allein noch die Wahl und Bedeutung der Neben- wie Haupttöne, und zwar nach der Natur der Tonverwandtschaft, deren besonderes Glied durch den nothwendigen Gefühlsausdruck der Phrase zur Wahl entschieden wird.

Die Verwandtschaft der Töne ist aber die musikalische Harmonie, die wir hier zunächst nach ihrer Ausdehnung in der Fläche aufzufassen haben, in welcher sich die Gliedfamilien der weitverzweigten Verwandtschaft der Tonarten darstellen. Behalten wir jetzt die hier gemeinte horizontale Ausdehnung der Harmonie im Auge, so behalten wir uns ausdrücklich die allbestimmende Eigenschaft der Harmonie in ihrer vertikalen Ausdehnung zu ihrem Urgrunde für den entscheidenden Moment unserer Darstellung vor. Jene horizontale Ausdehnung, als Oberfläche der Harmonie, ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dieß Bild zugleich auch dem beschauenden Auge Desjenigen, an den der Dichter sich mittheilen wollte, zuführt. Dieses Bild aber ist in Wahrheit die verwirklichte Absicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Musiker wiederum nur möglich ist, wenn er aus der Tiefe des Meeres der Harmonie zu dessen Oberfläche auftaucht, auf der eben die entzückende Vermählung des zeugenden dichterischen Gedankens mit dem unendlichen Gebärungsvermögen der Musik gefeiert wird.

Jenes wogende Spiegelbild ist die Melodie. In ihr wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte, zu plastischer Individualität gestaltete, menschliche Erscheinung kundzugeben. Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Bewußtsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargethane Unwillkürliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Nothwendigkeit eines aus weitester Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes.

Halten wir nun diese, auf der horizontalen Oberfläche der Harmonie als Spiegelbild des dichterischen Gedankens erscheinende, und der Urverwandtschaft der Töne durch Aufnahme in eine Familie dieser Verwandtschaft — die Tonart — eingereihte Melodie gegen jene mütterliche Urmelodie, aus der einst die Wortsprache geboren wurde, so zeigt sich uns folgender überaus wichtige, und hier mit Bestimmtheit in's Auge zu fassende Unterschied.

Aus einem unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmählich immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnothwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortsprache steigerte. Das Bezeichnendste der ältesten Lyrik ist Das, daß in ihr die Worte und der Vers aus dem Tone und der Melodie hervorgingen, wie sich die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in öfterster Wiederholung verständlichen Tanzbewegung zur gemesseneren, bestimmteren mimischen Gebärde verkürzte. Je mehr sich in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verstandesinhalte ward, — desto erkennbarer entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie, deren es sich gewissermaßen für seinen Vortrag nur noch bediente, um einen kälteren didaktischen Inhalt dem altgewohnten Gefühle so schmackhaft wie möglich zuzuführen. Die Melodie selbst, wie sie einst dem Urempfindungsvermögen der Menschen als nothwendiger Gefühlsausdruck entblüht war und in dem ihr entsprechenden Vereine mit Wort und Gebärde sich zu der Fülle entwickelt hatte, die wir noch heute in der ächten Volksmelodie wahrnehmen, vermochten jene reflektirenden Verstandesdichter nicht zu modeln und dem Inhalte ihrer Ausdrucksweise entsprechend zu variiren; noch weniger aber war es ihnen möglich,

aus dieser Ausdrucksweise selbst zur Bildung neuer Melodieen sich anzulassen, weil eben der Fortschritt der allgemeinen Entwickelung in dieser großen Bildungsperiode ein Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande war, und der wachsende Verstand in seinem Experimentiren sich nur gehindert fühlen konnte, wenn er zur Erfindung neuer Gefühlsausdrücke, die ihm fern lagen, irgendwie gedrängt worden wäre.

So lange die lyrische Form eine von der Öffentlichkeit anerkannte und geforderte blieb, variirten daher die Dichter, die dem Inhalte ihrer Dichtungen nach zum Erfinden von Melodieen unfähig geworden waren, vielmehr das Gedicht, nicht aber die Melodie, die sie unverrückt stehen ließen, und der zu lieb sie nur dem Ausdrucke ihrer dichterischen Gedanken eine äußerliche Form verliehen, welche sie als Textvariation der unveränderten Melodie unterlegten. Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker, können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen nothwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem so lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse, daß wir diese so mannigfaltige sinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichterischen Absicht an sich hervorgegangen, sondern als aus der Melodie bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorsam zurechtgelegt, begreifen können. — Noch heute kennen wir die ächtesten Volksmelodieen nur mit späteren Texten, die zu ihnen, den einmal bestehenden und beliebten Melodieen, auf diese oder jene äußere Veranlassung hin nachgedichtet worden sind, und — wenn auch auf einer bei Weitem niedrigeren Stufe — verfahren noch heute, zumal französische, Vaudevilledichter, indem sie ihre Verse zu bekannten Melodieen dichten und diese Melodieen kurzweg dem Darsteller bezeichnen, nicht unähnlich den griechischen Lyrikern und

Tragödiendichtern, die jedenfalls zu fertigen, der ältesten Lyrik ureigenen und im Munde des Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodieen die Verse dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns jetzt, da wir jene Melodieen nicht mehr kennen, in Erstaunen setzt.

Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unbestreitbar aus dem Schooße der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. Was diese Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als so ergreifend hinstellt, das ist eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten stärker wiederkehrende lyrische Element, in dessen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtsein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der seine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbestimmenden lyrischen Gesange vorführte. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverholen und redlich war, wenn er sie in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte, und in dieser didaktischen Rechtschaffenheit, aber künstlerischen Unredlichkeit, liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß dann die immer didaktisch absichtlichere Dichtkunst zur staatspraktischen Rhetorik, und endlich gar zur Litteraturprosa werden mußte, war die äußerste, aber ganz natürliche Konsequenz der Entwickelung des Verstandes aus dem Gefühle, und — für den künstlerischen Ausdruck — der Wortsprache aus der Melodie. —

Die Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauschen, verhält sich aber zu jener mütterlichen Urmelodie als ein vollkommener Gegensatz, den wir nun, nach den voran gegangenen umständlicheren Betrachtungen, als ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühl, aus der Wortphrase zur Melodie, gegenüber dem Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande, aus der Melodie zur Wortphrase, kurz zu bezeichnen haben. Auf dem Wege des Fortschreitens von der Wortsprache zur Tonsprache gelangten wir bis auf die horizontale Oberfläche der Harmonie, auf der sich die Wortphrase des Dichters als musikalische Melodie abspiegelte. Wie wir nun von dieser Oberfläche aus uns des ganzen Gehaltes der unermeßlichen Tiefe der Harmonie, dieses urverwandtschaftlichen Schooßes aller Töne, zur immer ausgedehnteren Verwirklichung der dichterischen Absicht bemächtigen, und so die dichterische Absicht als zeugendes Moment in die volle Tiefe jenes Urmutterelementes in der Weise versenken wollen, daß wir jedes Atom dieses ungeheuern Gefühlschaos' zu bewußter, individueller Kundgebung in einem dennoch nie sich verengenden, sondern stets sich erweiternden Umfange bestimmen; der künstlerische Fortschritt also, der sich in der Ausbreitung einer bestimmten, bewußten Absicht in ein unendliches, und bei aller Unermeßlichkeit dennoch wiederum genau und bestimmt sich kundgebendes Gefühlsvermögen herausstellt, — soll nun der Gegenstand unserer weiteren schließlichen Darstellung sein. —

Bestimmen wir zunächst aber noch Eines, um unseren heutigen Erfahrungen gegenüber uns verständlich zu machen.

Wenn wir die Melodie, wie wir sie bis jetzt nur bezeichneten, als äußerste, vom Dichter nothwendig zu ersteigende Höhe des Gefühlsausdruckes der Wortsprache faßten, und auf dieser Höhe den Wortvers bereits auf der Oberfläche der musikalischen Harmonie wiedergespiegelt erblickten, so erkennen wir bei näherer Prüfung zu unserer Überraschung, daß diese Melodie der Erscheinung nach vollkommen dieselbe ist, die aus der unermeßlichen Tiefe der Beethoven'schen Musik an deren Oberfläche sich heraufdrängte, um in der „neunten Symphonie" das helle Sonnenlicht des Tages zu grüßen. Die Erscheinung dieser Melodie auf der Oberfläche des harmonischen Meeres ermöglichte sich, wie wir sahen, nur aus dem Drange des Musikers, dem Dichter Aug' in Auge zu sehen; nur der Wortvers des Dichters war vermögend, sie auf jener Oberfläche festzuhalten, auf der sie sonst sich nur als flüchtige Erscheinung kundgegeben hätte, um ohne diesen Anhalt schnell wieder in die Tiefe des Meeres unterzusinken. Diese Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann; das umfassende „ewig Weibliche" bewährte sich hier liebevoller als das egoistische Männliche, denn es ist die Liebe selbst, und nur als höchstes Liebesverlangen ist das Weibliche zu fassen, offenbare es sich nun im Manne oder im Weibe. Der geliebte Mann wich bei jener wundervollen Begegnung dem Weibe noch aus: was für dieses Weib der höchste, opferduftigste Genuß eines ganzen Lebens war, war für den Mann nur ein flüchtiger Liebesrausch. Erst der Dichter, dessen Absicht wir uns hier darstellten, fühlt sich zur herzinnigsten Vermählung mit dem „ewig Weiblichen" der Tonkunst so unwiderstehlich stark gedrängt, daß er in dieser Vermählung zugleich seine Erlösung feiert.

Durch den erlösenden Liebeskuß jener Melodie wird der Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimnisse der weiblichen

Natur eingeweiht: er sieht mit anderen Augen und fühlt mit anderen Sinnen. Das bodenlose Meer der Harmonie, aus dem ihm jene beseligende Erscheinung entgegentauchte, ist ihm kein Gegenstand der Scheu, der Furcht, des Grausens mehr, wie als ein unbekanntes, fremdes Element es seiner Vorstellung zuvor erschien; nicht nur auf den Wogen dieses Meeres vermag er nun zu schwimmen, sondern — mit neuen Sinnen begabt — taucht er jetzt bis auf den tiefsten Grund hinab. Aus seinem einsamen, furchtbar weiten Mutterhause hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt senkt dieser mit der Vermählten sich hinab, und macht sich mit allen Wundern der Tiefe traulich bekannt. Sein verständiger Sinn durchdringt Alles klar und besonnen bis auf den Urquell, von dem aus er die Wogensäulen ordnet, die zum Sonnenlichte emporsteigen sollen, um an seinem Scheine in wonnigen Wellen dahinzuwallen, nach dem Säuseln des Westes sanft zu plätschern, oder nach den Stürmen des Nordes sich männlich zu bäumen; denn auch dem Athem des Windes gebietet nun der Dichter, — denn dieser Athem ist nichts Anderes, als der Hauch unendlicher Liebe, der Liebe, in deren Wonne der Dichter erlöst ist, in deren Macht er zum Walter der Natur wird.

Prüfen wir das Walten des tonvermählten Dichters nun mit nüchternem Auge. —

Das verwandtschaftliche Band der Töne, deren rhythmisch bewegte, und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht sich dem Gefühle zunächst in der Tonart, die aus sich die besondere Tonleiter bestimmt, in welcher die Töne jener melodischen Reihe als besondere Stufen enthalten sind. — Wir sahen bis dahin den Dichter in dem nothwendigen Streben begriffen, die Mittheilung seines Gedichtes an das Gefühl dadurch zu ermöglichen, daß er den aus weiten Kreisen gesammelten und zusammengedrängten Einzelheiten seiner sprachorganischen Ausdrucksmittel das unter sich Fremdartige benahm, indem er sie, namentlich auch durch den Reim, in möglichst darstellbarer Verwandtschaft dem Gefühle vorführte. Diesem Drange lag das unwillkürliche Wissen von der Natur des Gefühles zu Grunde, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgetheilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen, in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Gegensatze, sondern nach dem Wesen der Gattung, in welchem die Gegensätze versöhnt sind, bestimmen läßt. Der Verstand löst, das Gefühl bindet; d. h. der Verstand löst die Gattung in die ihr inliegenden Gegensätze auf, das Gefühl bindet die Gegensätze wieder zur einheitlichen Gattung zusammen. Diesen einheitlichen Ausdruck gewann der Dichter am vollständigsten endlich im Aufgehen des, nach Einheit nur ringenden Wortverses in die Gesangsmelodie, die ihren einheitlichen, das Gefühl unfehlbar bestimmenden Ausdruck aus der, den Sinnen unwillkürlich sich darstellenden Verwandtschaft der Töne gewinnt.

Die Tonart ist die gebundenste, unter sich eng verwandteste Familie der ganzen Tongattung; als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt sie sich uns aber da, wo sie aus der Neigung ihrer einzelnen Tonfamilienglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortschreitet. Wir können die Tonart

hier sehr entsprechend mit den alten patriarchalischen Stammfamilien der menschlichen Geschlechter vergleichen: in diesen Familien begriffen sich nach unwillkürlichem Irrthume die ihnen Angehörigen als Besondere, nicht als Glieder der ganzen menschlichen Gattung; die Geschlechtsliebe des Individuums, die sich nicht an einer gewöhnten, sondern nur an einer ungewöhnten Erscheinung entzündete, war es aber, was die Schranken der patriarchalischen Familie überstieg und die Verbindung mit anderen Familien knüpfte. Das Christenthum hat die Einheit der menschlichen Gattung in ahnungsvoller Verzückung verkündet: die Kunst, die dem Christenthume ihre eigenthümlichste Entwickelung verdankte, die Musik, hat jenes Evangelium in sich aufgenommen und zu schwelgerisch entzückender Kundgebung an das sinnliche Gefühl als moderne Tonsprache gestaltet. Vergleichen wir jene urpatriarchalischen Nationalmelodieen, die eigentlichen Familienüberlieferungen besonderer Stämme, mit der Melodie, die aus dem Fortschritte der Musik durch die christliche Entwickelung uns heute ermöglicht ist, so finden wir dort als charakteristisches Merkmal, daß sich die Melodie fast nie aus einer bestimmten Tonart herausbewegt, und mit ihr bis zur Unbeweglichkeit verwachsen erscheint: dagegen hat die **uns** mögliche Melodie die unerhört mannigfaltigste Fähigkeit erhalten, vermöge der harmonischen Modulation die in ihr angeschlagene Haupttonart mit den entferntesten Tonfamilien in Verbindung zu setzen, so daß uns in einem größeren Tonsatze die Urverwandtschaft aller Tonarten gleichsam im Lichte einer besonderen Haupttonart vorgeführt wird.

Dieß unermeßliche Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen hat den modernen Musiker so berauscht, daß er, aus diesem Rausche wiederum ernüchtert, sogar absichtlich nach jener beschränkteren Familienmelodie sich umsah, um durch eine ihr nachgeahmte Einfachheit sich verständlich zu machen. Dieses Umsehen nach jener patriarchalischen Beschränktheit zeigt uns die eigentliche schwache Seite unserer ganzen Musik, in der wir bisher — so zu sagen —

die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatten. Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Musik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeschossen, in der dem zweck- und ruhelos daherschwimmenden absoluten Musiker endlich bang zu Muthe wurde: er sah vor sich Nichts wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber ward er sich keines, diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewußt, — wie die christliche Allmenschlichkeit auch nur ein verschwimmendes Gefühl ohne den Anhalt war, der es einzig als ein deutliches Gefühl rechtfertigen konnte, und dieser Anhalt ist der wirkliche Mensch. Somit mußte der Musiker sein ungeheures Schwimmvermögen fast bereuen; er sehnte sich nach den urheimathlichen stillen Buchten zurück, wo zwischen engen Ufern das Wasser ruhig und nach einer bestimmten Stromrichtung floß. Was ihn zu dieser Rückkehr bewog, war nichts Anderes, als die empfundene Zwecklosigkeit seines Umherschweifens auf hoher See, genau genommen also das Bekenntniß, eine Fähigkeit zu besitzen, die er nicht zu nutzen vermöge, — die Sehnsucht nach dem Dichter. Beethoven, der kühnste Schwimmer, sprach diese Sehnsucht deutlich aus; nicht aber nur jene patriarchalische Melodie stimmte er wieder an, sondern er sprach auch den Dichtervers zu ihr aus. Schon an einer anderen Stelle machte ich in diesem letzteren Bezuge auf ein ungemein wichtiges Moment aufmerksam, auf das ich hier zurückkommen muß, weil es uns jetzt zu einem neuen Anhaltspunkte aus dem Gebiete der Erfahrung zu dienen hat. Jene — wie ich sie zur Charakteristik ihrer historischen Stellung fortfahre zu nennen — patriarchalische Melodie, die Beethoven in der „neunten Symphonie" als zur Bestimmung des Gefühles endlich gefundene anstimmt, und von der ich früher behauptete, daß sie nicht aus dem Gedichte Schiller's entstanden, sondern daß sie vielmehr, außerhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet worden sei, zeigt sich uns als gänzlich in dem Tonfamilienverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Sie enthält so

gut wie gar keine Modulation und erscheint in einer solchen tonleitereigenen Einfachheit, daß sich in ihr die Absicht des Musikers, als eine auf den historischen Quell der Musik rückgängige, unverholen deutlich ausspricht. Diese Absicht war eine nothwendige für die absolute Musik, die nicht auf der Basis der Dichtkunst steht: der Musiker, der sich nur in Tönen klar verständlich dem Gefühle mittheilen will, kann dieses nur durch Herabstimmung seines unendlichen Vermögens zu einem sehr beschränkten Maaße. Als Beethoven jene Melodie aufzeichnete, sagte er: — so können wir absoluten Musiker uns einzig verständlich kundgeben. Nicht aber eine Rückkehr zu dem Alten ist der Gang der Entwickelung alles Menschlichen, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche. Auch die Rückkehr Beethoven's zu der patriarchalischen Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche. Aber die bloße Konstruktion dieser Melodie war auch nicht der künstlerische Zweck Beethoven's; vielmehr sehen wir, wie er sein melodisches Erfindungsvermögen absichtlich nur für einen Augenblick so weit herabstimmt, um auf der natürlichen Grundlage der Musik anzukommen, auf der er dem Dichter seine Hand hinzustrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte. Als er mit dieser einfachen, beschränkten Melodie die Hand des Dichters in der seinigen fühlt, schreitet er nun auf dem Gedichte selbst, und aus diesem Gedichte, seinem Geiste und seiner Form nach gestaltend, zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts, um uns endlich Wunder, wie wir sie bisher noch nie geahnt, Wunder wie das „Seid umschlungen, Millionen!", „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" und endlich das sicher verständliche Zusammenertönen des „Seid umschlungen" mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" — aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen zu lassen. Wenn wir nun den breiten melodischen Bau in der musikalischen Ausführung des ganzen Verses „Seid umschlungen" mit der Melodie vergleichen, die der Meister aus

absolutem musikalischem Vermögen über den Vers „Freude, schöner Götterfunken“ gleichsam nur ausbreitete, so gewinnen wir ein genaues Verständniß des Unterschiedes zwischen der — wie ich sie nannte — patriarchalischen Melodie und der aus der dichterischen Absicht auf dem Wortverse emporwachsenden Melodie. Wie jene nur im beschränktesten Tonfamilienverhältnisse sich deutlich kundgab, so vermag diese — und zwar nicht nur ohne unverständlich zu werden, sondern gerade erst um dem Gefühle recht verständlich zu sein — die engere Verwandtschaft der Tonart, durch die Verbindung mit wiederum verwandten Tonarten, bis zur Urverwandtschaft der Töne überhaupt auszudehnen, indem sie so das sicher geleitete Gefühl zum unendlichen, rein menschlichen Gefühle erweitert. —

Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen verschiedenen Töne dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt. Die Veranlassung zur Erweiterung dieses engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet sich noch aus der dichterischen Absicht, insofern sie sich im Sprachverse bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des besonderen Ausdruckes einzelner Haupttöne her, die eben vom Verse aus bestimmt worden sind. Diese Haupttöne sind gewissermaßen die jugendlich erwachsenden Glieder der Familie, die sich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbständigkeit sehnen: diese Selbständigkeit gewinnen sie aber nicht als Egoisten, sondern durch Berührung mit einem Anderen, eben außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüberzieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart

muß er sich daher nach dem nothwendigen Gesetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andere drängende Leitton, der durch dieses Drängen allein schon die Verwandtschaft mit dieser Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe bestimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe ist das aus dem Subjekte heraustreibende, und dieses Subjekt zur Verbindung mit einem anderen nöthigende. Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen, der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde. Betrachten wir genauer, so werden wir ersehen, daß hier dieselbe Bestimmung maaßgebend ist, die bereits im Stabreime entfernter liegende Empfindungen unter sich verband.

Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie „Lust und Leid", „Wohl und Weh"), und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei Weitem erhöhtem Maaße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch' eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen. Nehmen wir z. B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: „Liebe giebt Lust zum Leben", so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Accente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen. Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: „die Liebe bringt Lust und Leid", so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten

Empfindung entsprechenden Tonart, in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen. Das Wort „Lust", welches als äußerste Steigerung der ersten Empfindung zu der zweiten hinzudrängen scheint, würde in dieser Phrase eine ganz andere Betonung zu erhalten haben, als in jener: „die Liebe giebt Lust zum Leben"; der auf ihm gesungene Ton würde unwillkürlich zu dem bestimmenden Leitton werden, welcher mit Nothwendigkeit zu der anderen Tonart, in der das „Leid" auszusprechen wäre, hindrängte. In dieser Stellung zu einander würde „Lust und Leid" zu einer Kundgebung einer besonderen Empfindung werden, deren Eigenthümlichkeit gerade in dem Punkte läge, wo zwei entgegengesetzte Empfindungen als sich bedingend, und somit als nothwendig sich zugehörend, als wirklich verwandt, sich darstellten; und diese Kundgebung ist nur in der Musik nach ihrer Fähigkeit der harmonischen Modulation zu ermöglichen, weil sie vermöge dieser einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausübt, zu dem keine andere Kunst die Kraft besitzt. — Sehen wir aber zunächst noch, wie die musikalische Modulation mit dem Versinhalte gemeinsam wieder auf die erste Empfindung zurückzuleiten vermag. — Lassen wir dem Verse „die Liebe bringt Lust und Leid" als zweiten folgen: „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen", so würde „webt" wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, — eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die sinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortschritt der Empfindung des „Weh" in die der „Wonnen", nicht aber als einen Abschluß der Gattung der Empfindung „Liebe" darstellen konnte, während der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich wird, daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als

eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war. — Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verse die Gattungsempfindung an; er verlangte somit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und bestimmte den verwirklichenden Musiker für sein Verfahren. Die Rechtfertigung für sein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverständlich erscheinen würde, erhält der Musiker daher aus der Absicht des Dichters, — aus einer Absicht, die dieser eben nur andeuten oder höchstens nur für die Bruchtheile seiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Musiker möglich ist, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtschaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.

Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist, davon machen wir uns am leichtesten einen Begriff, wenn wir uns den Sinn der beiden oben angeführten Verse in der Art bestimmter noch dargelegt denken, daß zwischen dem Fortschritte aus der einen Empfindung und der im zweiten Verse schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, theils verstärkender, theils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung, ausdrückte. Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurück zu leiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen, von der aus das besondere Licht, welches sie auf den Ausdruck werfen, wohl bedingt, und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird. Die Haupttonart würde, als Grundton der angeschlagenen Empfindung, in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren, die bestimmte Empfindung somit, ver-

möge des Ausdruckes, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundthun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindung, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung, einzig erfüllt würde, und somit diese eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen erhoben worden wäre.

Ist hiermit die dichterisch-musikalische Periode bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig das Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesammtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach einer entscheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen im Stande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in sich zu fassen vermag), auf das Sicherste und Begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird. Dieses Kunstwerk ist das vollendete Drama, in welchem jene umfassende Richtung des menschlichen Wesens in einer folgerichtigen, sich wohl bedingenden Reihe von Gefühlsmomenten mit solcher Stärke und Überzeugungskraft an das Gefühl sich kundgiebt, daß, als nothwendige bestimmteste Äußerung des Gefühlsinhaltes der zu einem umfassenden Gesammtmotiv gesteigerten Momente, die Handlung aus diesem Reichthume von Bedingungen als letztes unwillkürlich gefordertes, und somit vollkommen verstandenes Moment hervorgeht. —

Ehe wir vom Charakter der dichterisch-musikalisch melodischen Periode aus auf das Drama, wie es aus der gegenseitig sich bedingenden Entwickelung vieler nöthiger solcher Perioden zu erwachsen hat, weiter schließen, müssen wir zuvor jedoch genau noch das Moment bestimmen, welches auch die einzelne melodische Periode nach ihrem

Gefühlsausdrucke aus dem Vermögen der reinen Musik heraus bedingt, und uns das unermeßlich bindende Organ zur Verfügung stellen soll, durch dessen eigenthümlichste Hilfe wir das vollendete Drama erst ermöglichen können. Dieß Organ wird uns aus der — wie ich sie bereits nannte — vertikalen Ausdehnung der Harmonie, da, wo sie sich aus ihrem Grunde herauf bewegt, erwachsen, wenn wir der Harmonie selbst die Möglichkeit theilnehmendster Mitthätigkeit am ganzen Kunstwerke zuwenden.

IV.

Wir haben bis jetzt die Bedingungen für den melodischen Fortschritt aus einer Tonart in die andere als in der dichterischen Absicht, so weit sie bereits selbst ihren Gefühlsinhalt offenbart hatte, liegend nachgewiesen, und bei diesem Nachweis bewiesen, daß der veranlassende Grund zur melodischen Bewegung, als ein auch vor dem Gefühle gerechtfertigter, nur aus dieser Absicht entstehen könne. Was diesen, dem Dichter nothwendigen Fortschritt einzig ermöglicht, liegt natürlich aber nicht im Bereiche der Wortsprache, sondern ganz bestimmt nur in dem der Musik. Dieses eigenste Element der Musik, die Harmonie, ist Das, was nur insoweit noch von der dichterischen Absicht bedingt wird, als es das andere, weibliche Element ist, in welches sich diese Absicht zu ihrer Verwirklichung, zu ihrer Erlösung ergießt. Denn es ist dieß das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten. Dieser Organismus ist ein besonderer, individueller, und zwar eben kein zeugender, sondern ein gebärender: er empfing vom Dichter den befruchtenden Samen,

die Frucht aber reift und formt er nach seinem eigenen individuellen Vermögen.

Die Melodie, wie sie auf der Oberfläche der Harmonie erscheint, ist für ihren entscheidenden rein musikalischen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt: wie sie sich selbst als horizontale Reihe kundgiebt, hängt sie durch eine senkrechte Kette mit diesem Grunde zusammen. Diese Kette ist der harmonische Akkord, der als eine vertikale Reihe nächst verwandter Töne aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufsteigt. Das Mitklingen dieses Akkordes giebt dem Tone der Melodie erst die besondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterschiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnend verwendet wurde. So wie der aus dem Grundtone bestimmte Akkord dem einzelnen Tone der Melodie erst seinen besonderen Ausdruck giebt — indem ein und derselbe Ton auf einem anderen ihm verwandten Grundtone eine ganz andere Bedeutung für den Ausdruck erhält —, so bestimmt sich jeder Fortschritt der Melodie aus einer Tonart in die andere ebenfalls nur nach dem wechselnden Grundtone, der den Leitton der Harmonie, als solchen, aus sich bedingt. Die Gegenwart dieses Grundtones, und des aus ihm bestimmten harmonischen Akkordes, ist vor dem Gefühle, welches die Melodie nach ihrem charakteristischen Ausdrucke erfassen soll, unerläßlich. Die Gegenwart der Grundharmonie heißt aber: *Miterklingen* derselben. Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalte der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühle Etwas unbestimmt ließe; nur aber bei vollster Bestimmtheit aller Momente des Ausdruckes bestimmt sich auch das Gefühl schnell und unmittelbar zur unwillkürlichen Theilnahme, und volle Bestimmtheit des Ausdruckes heißt aber wiederum nur: *vollständigste Mittheilung all' seiner nothwendigen Momente an die Sinne.*

Das Gehör fordert also gebieterisch auch das Miterklingen der Harmonie zur Melodie, weil es erst durch dieses Miterklingen sein

sinnliches Empfängnißvermögen vollkommen erfüllt, somit befriedigt erhält, und demnach mit nothwendiger Beruhigung dem wohlbedingten Gefühlsausdrucke der Melodie sich zuwenden kann. Das Miterklingen der Harmonie zur Melodie ist daher nicht eine Erschwerung, sondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verständniß des Gehöres. Nur wenn die Harmonie sich nicht als Melodie zu äußern vermöchte, — also wenn die Melodie weder aus dem Tanzrhythmus noch aus dem Wortverse ihre Rechtfertigung erhielte, sondern ohne diese Rechtfertigung, die sie einzig vor dem Gefühle als wahrnehmbar bedingen kann, sich nur als zufällige Erscheinung auf der Oberfläche der Akkorde willkürlich wechselnder Grundtöne kundgäbe, — nur dann würde das Gefühl, ohne bestimmenden Anhalt, durch die nackte Kundgebung der Harmonie beunruhigt werden, weil sie ihm nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten zuführte.

Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt. Sie hat sich willkürlich nach der unendlichen Fülle von Möglichkeiten bestimmt, die ihr aus dem Wechsel der Grundtöne, und der aus ihnen sich herleitenden Akkorde, sich darboten. So weit sie diesem ihren Ursprunge ganz getreu blieb, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt, und ihre buntesten Kundgebungen in diesem Sinne haben nur einer gewissen Musikverstandesschwelgerei unserer Künstler selbst Genuß geboten, nicht aber dem unmusikverständigen Laien. Der Laie, sobald er nicht Musikverständniß affektirte, hielt sich daher einzig nur an die seichteste Oberfläche der Melodie, wie sie ihm in dem rein sinnlichen*) Reize des Gesangsorganes vorgeführt wurde; wogegen er dem absoluten Musiker zurief: „Ich verstehe Deine Musik nicht, sie ist mir zu gelehrt". — Hierwider handelt es sich nun

*) Ich erinnere an das „Kastraten-Messerchen".

bei der Harmonie, wie sie als rein musikalisch bedingende Grundlage der dichterischen Melodie miterklingen soll, durchaus nicht um ein Verständniß in dem Sinne, nach welchem sie jetzt vom gelehrten Sondermusiker verstanden und vom Laien nicht verstanden wird: auf ihre Wirksamkeit als Harmonie hat sich beim Vortrage jener Melodie die Aufmerksamkeit des Gefühles gar nicht zu lenken, sondern wie sie selbst schweigend den charakteristischen Ausdruck der Melodie bedingen würde', durch ihr Schweigen das Verständniß dieses Ausdruckes aber nur unendlich erschweren, ja dem Musikgelehrten, der sie sich hinzuzudenken hätte, es einzig erschließen müßte, — so soll das tönende Miterklingen der Harmonie eine abstrakte und ablenkende Thätigkeit des künstlerischen Musikverstandes eben unerforderlich machen, und den musikalischen Gefühlsinhalt der Melodie als einen unwillkürlich kenntlichen, ohne alle zerstreuende Mühe zu erfassenden, dem Gefühle leicht und schnell begreiflich zuführen.

Wenn somit bisher der Musiker seine Musik, so zu sagen, aus der Harmonie heraus konstruirte, so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverse bedingten Melodie die andere nothwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein musikalische Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, schon mitenthalten: sie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie bestimmte. Diese ausdrucksvolle Bedeutung, die der Dichter unbewußt im Ohre hatte, war bereits die erfüllte Bedingung, die kenntlichste Äußerung der Harmonie; aber diese Äußerung war für ihn nur eine gedachte, noch nicht sinnlich wahrnehmbare. An die Sinne, die unmittelbar empfangenden Organe des Gefühles, theilt er sich jedoch zu seiner Erlösung mit, und ihnen muß er daher die melodische Äußerung der Harmonie mit den Bedingungen dieser

Äußerung zuführen, denn ein organisches Kunstwerk ist nur Das, was das Bedingende mit dem Bedingten zugleich in sich schließt und zur kenntlichsten Wahrnehmung mittheilt. Die bisherige absolute Musik gab harmonische Bedingungen; der Dichter würde nur das Bedingte in seiner Melodie mittheilen, und daher ebenso unverständlich als jener bleiben, wenn er die harmonischen Bedingungen der aus dem Sprachverse gerechtfertigten Melodie nicht vollständig an das Gehör kundthäte.

Die Harmonie konnte aber nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr gefundene, als erfundene. Die Bedingungen zu dieser musikalischen Melodie mußten erst vorhanden sein, ehe der Dichter sie als eine wohlbedungene finden konnte. Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen: er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie.

Dichter und Musiker gleichen hierin zwei Wanderern, die von einem Scheidepunkte ausgingen, um von da aus, jeder nach der entgegengesetzten Richtung, rastlos gerade vorwärts zu schreiten. Auf dem entgegengesetzten Punkte der Erde begegnen sie sich wieder; jeder hat zur Hälfte den Planeten umwandert. Sie fragen sich nun aus, und

Einer theilt dem Anderen mit, was er gesehen und gefunden hat. Der Dichter erzählt von den Ebenen, Bergen, Thälern, Fluren, Menschen und Thieren, die er auf seiner weiten Wanderung durch das Festland traf. Der Musiker durchschritt die Meere und berichtet von den Wundern des Ozeans, auf dem er oftmals dem Versinken nahe war, dessen Tiefen und ungeheuerliche Gestaltungen ihn mit wohllüstigem Grausen erfüllten. Beide, von ihren gegenseitigen Berichten angeregt und unwiderstehlich bestimmt, das Andere von Dem, was sie selbst sahen, ebenfalls noch kennen zu lernen, um den nur auf die Vorstellung und Einbildung empfangenen Eindruck zur wirklichen Erfahrung zu machen, trennen sich nun nochmals, um Jeder seine Wanderchaft um die Erde zu vollenden. Am ersten Ausgangspunkte treffen sie sich dann endlich wieder; der Dichter hat nun auch die Meere durchschwommen, der Musiker die Festländer durchschritten. Nun trennen sie sich nicht mehr, denn Beide kennen nun die Erde: was sie früher in ahnungvollen Träumen sich so und so gestaltet dachten, ist jetzt nach seiner Wirklichkeit ihnen bewußt geworden. Sie sind Eins; denn Jeder weiß und fühlt, was der Andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie Beide vollkommener künstlerischer Mensch.

Auf dem Punkte ihrer ersten Zusammenkunft, nach der Umwanderung der ersten Erdhälfte, war das Gespräch zwischen Dichter und Musiker jene Melodie, die wir jetzt im Auge haben, — die Melodie, deren Äußerung der Dichter aus seinem innersten Verlangen heraus gestaltete, deren Kundgebung der Musiker aus seinen Erfahrungen heraus aber bedang. Als Beide sich zum neuen Abschiede die Hände drückten, hatte Jeder von ihnen Das in der Vorstellung, was er selbst noch nicht erfahren hatte, und um dieser überzeugenden Erfahrung willen trennten sie sich eben von Neuem. — Betrachten wir den Dichter zunächst, wie er sich der Erfahrungen des Musikers bemächtigt, die er nun selbst erfährt, aber geleitet von dem Rathe des Musikers, der die Meere bereits auf kühnem Schiffe durchsegelte, den

Weg zum festen Lande fand, und die sicheren Fahrstraßen ihm genau mitgetheilt hat. Auf dieser neuen Wanderung werden wir sehen, daß der Dichter ganz derselbe wird, der der Musiker auf seiner vom Dichter ihm vorgezeichneten Wanderung über die andere Erdhälfte wird, so daß beide Wanderungen nun als eine und dieselbe anzusehen sind.

Wenn der Dichter jetzt sich in die ungeheuren Weiten der Harmonie aufmacht, um in ihnen gleichsam den Beweis für die Wahrheit der vom Musiker ihm „erzählten" Melodie zu gewinnen, so findet er nicht mehr die unwegsamen Tonöden, die der Musiker zunächst auf seiner ersten Wanderung antraf; sondern zu seinem Entzücken trifft er das wunderbar kühne, seltsam neue, unendlich fein und doch riesenhaft fest gefügte Gerüst des Meerschiffes, das jener Meerwanderer sich schuf, und das der Dichter nun beschreitet, um auf ihm sicher die Fahrt durch die Wogen anzutreten. Der Musiker hatte ihn den Griff und die Handhabung des Steuers gelehrt, die Eigenschaft der Segel, und all' das seltsam und sinnig erfundene Nöthige zur sicheren Fahrt bei Sturm und Wetter. Am Steuer dieses herrlich die Fluthen durchsegelnden Schiffes wird der Dichter, der zuvor mühsam Schritt für Schritt Berg und Thal gemessen, sich mit Wonne der allvermögenden Macht des Menschen bewußt; von seinem hohen Borde aus dünken ihn die noch so mächtig rüttelnden Wogen willige und treue Träger seines edlen Schicksales, dieses Schicksales der dichterischen Absicht. Dieses Schiff ist das gewaltig ermöglichende Werkzeug seines weitesten und mächtigsten Willens; mit brünstig dankender Liebe gedenkt er des Musikers, der es aus schwerer Meeresnoth erfand und seinen Händen nun überläßt: — denn dieses Schiff ist der sicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluthen der Harmonie, das Orchester.

Die Harmonie ist an sich nur ein *Gedachtes*: den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird sie erst als *Polyphonie*, oder bestimmter noch als *polyphonische Symphonie*.

Die erste und natürliche Symphonie bietet der harmonische Zusammenklang einer gleichartigen polyphonischen Tonmasse. Die natürlichste Tonmasse ist die menschliche Stimme, welche sich nach Geschlecht, Alter und individueller Besonderheit stimmbegabter Menschen in verschiedenartigem Umfange und in mannigfaltiger Klangfarbe zeigt, und durch harmonische Zusammenwirkung dieser Individualitäten zur natürlichsten Offenbarerin der polyphonischen Symphonie wird. Die *christlich religiöse* Lyrik erfand diese Symphonie: in ihr erschien die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkt durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war; und dieses Verlangen war die Sehnsucht nach Auflösung in Gott, der in der Vorstellung personifizirten höchsten Potenz der verlangenden individuellen Persönlichkeit selbst, die zu dieser Steigerung der Potenz einer an sich als nichtig empfundenen Persönlichkeit sich durch das gleiche Verlangen einer Gemeinsamkeit, und durch die innigste harmonische Verschmelzung mit dieser Gemeinsamkeit, gleichsam ermuthigte, wie um aus einem gleichgestimmten gemeinsamen Vermögen die Kraft zu ziehen, die der nichtigen einzelnen Persönlichkeit abging. Das Geheimniß dieses Verlangens sollte aber im Verlaufe der Entwickelung der christlichen Menschheit offenbar werden, und zwar als rein individuell persönlicher Inhalt desselben. Als rein individuelle Persönlichkeit hängt der Mensch sein Verlangen aber nicht mehr an Gott, als ein nur Vorgestelltes, sondern er verwirklicht den Gegenstand seines Verlangens zu einem Realen, sinnlich Vorhandenen, dessen Erwerbung und Genuß ihm praktisch zu ermöglichen ist. Mit dem

Erlöschen des rein religiösen Geistes des Christenthumes verschwand auch eine nothwendige Bedeutung des polyphonischen Kirchengesanges, und mit ihr die eigenthümliche Form seiner Kundgebung. Der Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden reinen Individualismus, begann mit scharfen, ätzenden Zähnen das einfach symphonische Vokalgewebe zu zernagen, und machte es immer ersichtlicher zu einem oft nur mühsam noch zu erhaltenden künstlichen Zusammenklang innerlich unübereinstimmender, individueller Kundgebungen. — In der Oper endlich löste sich das Individuum vollständig aus dem Vokalvereine los, um als reine Persönlichkeit ganz ungehindert, allein und selbständig sich kundzugeben. Da, wo sich dramatische Persönlichkeiten zum mehrstimmigen Gesange anließen, geschah dieß — im eigentlichen Opernstyle — zur sinnlich wirksamen Verstärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatischen Style — als, durch die höchste Kunst vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten.

Fassen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge, wie wir es uns als Verwirklichung der von uns bestimmten dichterischen Absicht vorzustellen haben, so gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufstellung von Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum Drama, daß sie zu dem Zwecke polyphonischer Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur musikalisch symphonirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperson, verwendet werden könnten. Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Theilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer nothwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselbe äußern, — also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist: Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keineswegs aber — außer in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum

höchsten Verständnisse nothwendigen Fällen — zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können. — Selbst der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günstigsten Fällen dort beigelegt ward, in unserem Drama zu verschwinden haben; auch er ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Eine Masse kann uns nie interessiren, sondern bloß verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Theilnahme fesseln. Auch der zahlreicheren Umgebung, da wo sie nöthig ist, den Charakter individueller Theilnahme an den Motiven und Handlungen des Drama's beizulegen, ist die nothwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichster Verständlichkeit seiner Anordnungen ringt: Nichts will er verdecken, sondern Alles enthüllen. Er will dem Gefühle, an das er sich mittheilt, den ganzen lebendigen Organismus einer menschlichen Handlung erschließen, und erreicht dieß nur, wenn er diesen Organismus ihm überall in der wärmsten, selbstthätigsten Kundgebung seiner Theile vorführt. Die menschliche Umgebung einer dramatischen Handlung muß uns so erscheinen, als ob diese besondere Handlung und die in ihr begriffene Person uns nur deßhalb über die Umgebung hervorragend sich darstelle, weil sie in ihrem Zusammenhange mit dieser Umgebung uns gerade von der einen, dem Beschauer zugewandten Seite, und unter der Beleuchtung gerade dieses, jetzt so fallenden Lichtes, gezeigt wird. Unser Gefühl muß in dieser Umgebung aber so bestimmt sein, daß wir durch die Annahme nicht verletzt werden können, ganz von derselben Stärke und Theilnahmerregungsfähigkeit würde eine Handlung und die in ihr begriffene Person sein, die sich uns zeigten, wenn wir den Schauplatz von einer anderen Seite her, und von einem anderen Lichte beleuchtet, betrachteten. Die Umgebung nämlich muß sich unserem Gefühle so darstellen, daß wir jedem Gliede derselben unter anderen, als den nun einmal gerade so bestimmten Umständen, die Fähigkeit zu Motiven und Handlungen

beimessen können, die unsere Theilnahme ebenso fesseln würden, als die gegenwärtig unserer Beachtung zunächst zugewandten. Das, was der Dichter in den Hintergrund stellt, tritt nur dem nothwendigen Gesichtsstandpunkte des Zuschauers gegenüber zurück, der eine zu reich gegliederte Handlung nicht übersehen können würde, und dem der Dichter deßhalb nur die eine, leicht faßliche Physiognomie des darzustellenden Gegenstandes zukehrt. — Die Umgebung ausschließlich zu einem lyrischen Momente machen, müßte sie im Drama unbedingt herabsetzen, indem dieß Verfahren der Lyrik selbst zugleich eine ganz falsche Stellung im Drama zuweisen müßte. Der lyrische Erguß soll im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verstande an das Gefühl sich mittheilt, wohlbedingt aus den vor unseren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber von vornherein unmotivirt sich ausbreiten. Der Dichter dieses Drama's will nicht aus dem Gefühle zu dessen Rechtfertigung vorschreiten, sondern das aus dem Verstande gerechtfertigte Gefühl selbst geben: diese Rechtfertigung geht vor unserem Gefühle selbst vor sich, und bestimmt sich aus dem Wollen der Handelnden zum unwillkürlich nothwendigen Müssen, d. i. Können; der Moment der Verwirklichung dieses Wollens durch das unwillkürliche Müssen zum Können ist der lyrische Erguß in seiner höchsten Stärke als Ausmündung in die That. Das lyrische Moment hat daher aus dem Drama zu wachsen, aus ihm als nothwendig erscheinend sich zu bedingen. Die dramatische Umgebung kann somit nicht unbedingt im Gewande der Lyrik erscheinen, wie es in unserer Oper der Fall war, sondern auch sie hat sich erst zur Lyrik zu steigern, und zwar durch ihre Theilnahme an der Handlung, für welche sie uns nicht als lyrische Masse, sondern als wohlunterschiedene Gliederung selbständiger Individualitäten zu überzeugen hat.

Nicht der sogenannte Chor also, noch auch die handelnden Hauptpersonen selbst, sind vom Dichter als musikalisch symphonirender Tonkörper zur Wahrnehmbarmachung der harmonischen Bedingungen

der Melodie zu verwenden. In der Blüthe des lyrischen Ergusses, bei vollkommen bedingtem Antheile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die nothwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Antheil der dramatischen Individualitäten an dem Gefühlsergusse nicht als bloße harmonische Unterstützung der Melodie kundzugeben, sondern — gerade auch im harmonischen Zusammenklange — die Individualität des Betheiligten in bestimmter, wiederum melodischer Kundgebung sich kenntlich machen zu lassen; und eben hierin wird sein höchstes, durch den Standpunkt unserer musikalischen Kunst ihm verliehenes, Vermögen sich zu bewähren haben. Der Standpunkt unserer selbständig entwickelten musikalischen Kunst führt ihm aber auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung dieses reinen Bedürfnisses, zugleich in sich das Vermögen einer Charakterisirung der Melodie besitzt, wie es der symphonirenden Vokalmasse durchaus verwehrt war, und dieß Organ ist eben das Orchester.

Das Orchester haben wir jetzt nicht nur, wie ich es zuvor bezeichnete, als den Bewältiger der Fluthen der Harmonie, sondern als die bewältigte Fluth der Harmonie selbst zu betrachten. In ihm ist das für die Melodie bedingende Element der Harmonie, aus einem Momente der bloßen Wahrnehmbarmachung dieser Bedingung, zu einem charakteristisch überaus mitthätigen Organe für die Verwirklichung der dichterischen Absicht bewältigt. Die nackte Harmonie wird

aus einem, vom Dichter zu Gunsten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Gesangstonmasse, in welcher die Melodie erscheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orchester zu einem ganz Realen und besonders Vermögenden, durch dessen Hilfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erst zu ermöglichen ist.

Das Orchester ist der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit. Es ist die Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher sie sich mit freiester Bewegungsfähigkeit ausdehnen, — mit einer Bewegungsfähigkeit, die dem Orchester von seinem Schöpfer, dem Tanzrhythmos, verliehen worden ist. —

Zunächst haben wir hier das Wichtige zu beachten, daß das Instrumentalorchester nicht nur in seinem Ausdrucksvermögen, sondern ganz bestimmt auch in seiner Klangfarbe ein von der Vokaltonmasse durchaus Unterschiedenes, Anderes ist. Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Konsonanten vernehmen. In dieser Losgelöstheit vom Worte gleicht der Ton des Instrumentes jenem Urtone der menschlichen Sprache, der sich erst am Konsonanten zum wirklichen Vokale verdichtete, und in seinen Verbindungen — der heutigen Wortsprache gegenüber — zu einer besonderen Sprache wird, die mit der wirklichen menschlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verstandesverwandtschaft hat. Diese vom Worte gänzlich losgelöste, oder der konsonantischen Entwickelung der unsrigen fern gebliebene, reine Tonsprache hat nun an der Individualität der Instrumente, durch welche sie einzig zu sprechen war, wiederum besondere individuelle Eigenthümlichkeit gewonnen, die von dem gewissermaßen konsonirenden Charakter des Instrumentes

ähnlich bestimmt wird, wie die Wortsprache durch die konsonirenden Mitlauter. Man könnte ein musikalisches Instrument in seinem bestimmenden Einflusse auf die Eigenthümlichkeit des auf ihm kundzugebenden Tones als den konsonirenden wurzelhaften Anlaut bezeichnen, der sich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als bindender Stabreim darstellt. Die Verwandtschaft der Instrumente unter sich würde sich demnach sehr leicht nach der Ähnlichkeit dieses Anlautes bestimmen lassen, je nachdem dieser sich gleichsam als eine weichere oder härtere Aussprache des ihnen ursprünglich gemeinschaftlichen gleichen Konsonanten kundgäbe. In Wahrheit besitzen wir Instrumentfamilien, denen ein ursprünglich gleicher Anlaut zu eigen ist, welcher sich nach dem verschiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weise abstuft, wie z. B. in der Wortsprache die Konsonanten P, B und W; und wie wir beim W wieder auf die Ähnlichkeit mit dem F stoßen, so dürfte sich leicht die Verwandtschaft der Instrumentfamilien nach einem sehr verzweigten Umfange auffinden lassen, dessen genaue Gliederung, wie die charakteristische Verwendung der Glieder in ihrer Zusammenstellung nach der Ähnlichkeit oder Unterschiedenheit, uns das Orchester nach einem noch bei Weitem individuelleren Sprachvermögen vorführen müßte, als es selbst jetzt geschieht, wo das Orchester nach seiner sinnvollen Eigenthümlichkeit noch lange nicht genug erkannt ist. Diese Erkenntniß kann uns allerdings aber erst dann kommen, wenn wir dem Orchester eine innigere Theilnahme am Drama zuweisen, als es bisher der Fall ist, wo es meist nur zur luxuriösen Zierrath verwendet wird.

Die Besonderheit des Sprachvermögens des Orchesters, die sich aus seiner sinnlichen Eigenthümlichkeit ergeben muß, behalten wir uns zu einer schließlichen Betrachtung der Wirksamkeit des Orchesters vor; um mit nöthiger Vorbereitung zu dieser Betrachtung zu gelangen, gilt es für jetzt zunächst Eines festzustellen: die vollkommene Unterschiedenheit des Orchesters in seiner

rein sinnlichen Kundgebung von der ebenfalls rein sinnlichen Kundgebung der Vokaltonmasse. Das Orchester ist von dieser Vokaltonmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalkonsonant von dem Sprachkonsonanten, und somit der von beiden bedingte oder entschiedene tönende Laut es ist. Der Konsonant des Instrumentes bestimmt ein- für allemal jeden auf dem Instrumente hervorzubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachstimme eben das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste ist, gegen das die erdenklich mannigfaltigste Mischung von Orchestertonfarben ärmlich erscheinen muß, — eine Erfahrung, die allerdings Diejenigen nicht machen können, die von unseren modernen Sängern die menschliche Stimme, bei Hinweglassung aller Konsonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vokales, zur Nachahmung des Orchesterinstrumentes verwendet hören, und demnach diese Stimme wiederum als Instrument behandeln, indem sie z. B. Duette zwischen einem Sopran und einer Klarinette, einem Tenor und einem Waldhorn, zu Gehör bringen.

Wenn wir ganz außer Acht lassen wollten, daß der Sänger, den wir meinen, ein künstlerisch Menschen darstellender Mensch ist und die künstlerischen Ergüsse seines Gefühles nach der höchsten Nothwendigkeit der Menschwerdung des Gedankens anordnet, so würde schon die rein sinnliche Kundgebung seines Sprachgesangstones in ihrer unendlichen individuellen Mannigfaltigkeit, wie sie aus dem charakteristischen Wechsel der Konsonanten und Vokale hervorgeht, sich nicht nur als ein bei Weitem reicheres Tonorgan als das Orchesterinstrument, sondern auch als ein von ihm gänzlich unterschiedenes darstellen; und diese Unterschiedenheit des sinnlichen Tonorganes bestimmt auch ein- für allemal die ganze Stellung, die das Orchester zu dem darstellenden Sänger einzunehmen hat. Das Orchester hat

den Ton, dann die Melodie und den charakteristischen Vortrag des Sängers zunächst als einen aus dem inneren Bereiche der musikalischen Harmonie wohlbedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung zu bringen. Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, theilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone. Wenn wir eine Melodie, von der menschlichen Sprachstimme gesungen, von Instrumenten so begleiten lassen, daß der wesentliche Bestandtheil der Harmonie, welcher in den Intervallen der Melodie liegt, aus dem harmonischen Körper der Instrumentalbegleitung fortgelassen bleibt und durch die Melodie der Gesangsstimme gleichsam ergänzt werden soll, so werden wir augenblicklich gewahr, daß die Harmonie eben unvollständig, und die Melodie dadurch eben nicht vollständig harmonisch gerechtfertigt ist, weil unser Gehör die menschliche Stimme, in ihrer großen Unterschiedenheit von der sinnlichen Klangfarbe der Instrumente, unwillkürlich von diesen getrennt wahrnimmt, und somit nur zwei verschiedene Momente, eine harmonisch unvollständig gerechtfertigte Melodie, und eine lückenhafte harmonische Begleitung, zugeführt erhält. Diese ungemein wichtige, und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Theil der Unwirksamkeit unserer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind: hier ist aber genau der Ort, wo wir uns diese Belehrung zu verschaffen haben.

Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben, und die wir, bei fehlender Bedingung derselben aus einem nothwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruirten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrthume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes, Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. Diese Verwebung geschah bald der Art, wie ich es bereits anführte, nämlich daß die menschliche Stimme als ein wesentliches Bestandtheil der Instrumentalharmonie verwendet ward, — bald aber auch auf die Weise, daß die Instrumentalbegleitung die harmonisch ergänzende Melodie zugleich mit vortrug, wodurch allerdings das Orchester zu einem verständlichen Ganzen abgeschlossen wurde, in diesem Abschlusse aber auch zugleich den Charakter der Melodie als einen der Instrumentalmusik ausschließlich eigenen aufdeckte. Durch die nöthig befundene vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester bekannte der Musiker, daß diese Melodie eine solche sei, die, nur von der ganz gleichen Tonmasse vollständig harmonisch gerechtfertigt, auch von dieser Masse allein verständlich vorzutragen sei. Die Gesangsstimme erschien im Vortrage der Melodie auf diesem harmonisch und melodisch vollständig abgeschlossenen Tonkörper im Grunde durchaus überflüssig und als ein zweiter, entstellender Kopf ihm unnatürlich aufgesetzt. Der Zuhörer empfand dieses Misverhältniß ganz unwillkürlich: er verstand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er sie, frei von den — dieser Melodie hinderlichen — wechselnden Sprachvokalen und Konsonanten — die ihn beim Erfassen der absoluten Melodie beunruhigten —, nur noch von Instrumenten vorgetragen zu Gehör bekam. Daß unsere beliebtesten Opernmelodieen erst, wenn sie vom Orchester — wie in Konzerten und auf Wachtparaden, oder auf einem harmonischen Instrument vorgetragen — dem Publikum

zu Gehör gebracht wurden, von diesem Publikum auch wirklich verstanden, und ihm erst dann geläufig wurden, wenn es sie ohne Worte nachsingen konnte, — dieser offenkundige Umstand hätte uns schon längst über die gänzlich falsche Auffassung der Gesangsmelodie in der Oper aufklären sollen. Diese Melodie war eine Gesangsmelodie nur insofern, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer bloßen Instrumentaleigenschaft zum Vortrage zugewiesen war, — einer Eigenschaft, in deren Entfaltung sie durch die Konsonanten und Vokale der Sprachworte empfindlich benachtheiligt wurde, und um deretwillen die Gesangskunst auch folgerichtig eine Entwickelung nahm, wie wir sie heut' zu Tage bei den modernen Opernsängern auf ihrer ungenirtesten wortlosen Höhe angelangt sehen.

Am auffallendsten kam dieß Misverhältniß zwischen der Klangfarbe des Orchesters und der menschlichen Stimme aber da zum Vorschein, wo ernste Tonmeister nach charakteristischer Kundgebung der dramatischen Melodie rangen. Während sie als einziges Band der rein musikalischen Verständlichkeit ihrer Motive unwillkürlich immer nur noch jene, soeben bezeichnete, Instrumentalmelodie im Gehöre hatten, suchten sie einen besonderen sinnigen Ausdruck für sie in einer ungemein künstlichen, und von Note zu Note, von Wort zu Wort reichenden, harmonisch und rhythmisch accentuirten Begleitung der Instrumente genau zu bestimmen, und gelangten so zur Verfertigung von Musikperioden, in denen, je sorgfältiger die Instrumentalbegleitung mit dem Motive der menschlichen Stimme verwoben war, diese Stimme vor dem unwillkürlich trennenden Gehöre für sich eine unfaßbare Melodie kundgab, deren verständlichende Bedingungen in einer Begleitung vorhanden waren, die, wiederum unwillkürlich losgelöst von der Stimme, an sich dem Gehöre ein unerklärliches Chaos blieb. Der hier zu Grunde liegende Fehler war also ein zweifacher. Erstlich: Verkennung des bestimmenden Wesens der dichterischen Gesangsmelodie, die als absolute Melodie von der Instrumentalmusik herbeigezogen wurde; und zweitens: Verkennung der vollständigen Unter-

schiedenheit der Klangfarbe*) der menschlichen Stimme von der der Orchesterinstrumente, mit denen man die menschliche Stimme um rein musikalischer Anforderungen willen vermischte.

Gilt es nun hier, den besonderen Charakter der Gesangsmelodie genau zu bezeichnen, so geschieht dieß damit, daß wir sie nicht nur sinnig, sondern auch sinnlich aus dem Wortverse hervorgegangen, und durch ihn bedingt, uns nochmals deutlich vergegenwärtigen. Ihr Ursprung liegt, dem Sinne nach, in dem Wesen der nach Verständniß durch das Gefühl ringenden dichterischen Absicht, — der sinnlichen Erscheinung nach in dem Organe des Verstandes, der Wortsprache. Von diesem bedingenden Ursprunge aus schreitet sie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhaltes des Verses vermöge der Auflösung der Vokale in den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andere Seite ihrer Gesammterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort-

*) Der abstrakte Musiker gewahrte auch nicht die vollkommene Vermischungsunfähigkeit der Klangfarben z. B. des Klaviers und der Violine. Ein Hauptbestandtheil seiner künstlerischen Lebensfreuden bestand darin, Klaviersonaten mit Violine u. s. w. zu spielen, ohne gewahr zu werden, daß er eine nur gedachte, nicht aber zu wirklichem Gehör gebrachte Musik zu Tage förderte. So war ihm das Hören über das Sehen vergangen; denn was er hörte, waren eben nur harmonische Abstraktionen, für die sein Gehörsinn einzig noch empfänglich war, während das lebendige Fleisch des musikalischen Ausdruckes ihm gänzlich unwahrnehmbar bleiben mußte.

und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende — wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heile beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geschiedene, individuell selbständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermischung mit derselben ihre plastische Individualität verwischen.

Wollen wir uns nun das richtige Verhältniß dieser Melodie zum Orchester deutlich versinnlichen, so können wir dieß in folgendem Bilde.

Wir verglichen zuvor das Orchester, als Bewältiger der Fluthen der Harmonie, mit dem Meerschiffe: es geschah dieß in dem Sinne, wie wir „Seefahrt" und „Schifffahrt" als gleichbedeutend setzen. Das Orchester als bewältigte Harmonie, wie wir es dann wiederum nennen mußten, dürfen wir jetzt um eines neuen, selbständigen Gleichnisses*) willen, im Gegensatze zu dem Ozean, als den tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten, klaren Gebirglandssee betrachten, dessen Uferumgebung von jedem Punkte des Sees aus deutlich erkennbar ist. — Aus den Baumstämmen, die dem steinigen, urangeschwemmten Boden der Landhöhen entwuchsen, ward nun der Nachen gezimmert, der, durch eiserne Klammern festgebunden, mit Steuer und Ruder wohlversehen, nach Gestalt und Eigenschaft genau in der Absicht gefügt wurde, vom See getragen zu werden, und ihn durchschneiden zu können. Dieser

*) Nie kann ein verglichener Gegenstand dem anderen vollkommen gleichen, sondern die Ähnlichkeit sich nur nach einer Richtung, nicht nach allen Richtungen hin behaupten; vollkommen gleich sind sich nie die Gegenstände organischer, sondern nur die mechanischer Bildung.

Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt, und nach der Richtung des Steuers geleitet, ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar, höchstens nach seiner Zerlegung in gemeine Bretplanken als Nahrung des bürgerlichen Kochheerdes nutzbar. Erst auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer Ruhenden, das unser Auge, wenn es über den See schweift, immer wieder auf sich zieht, wie die menschlich sich darstellende Absicht des Daseins des wogenden, zuvor uns zwecklos erschienenen Sees. — Doch schwebt der Nachen nicht auf der Oberfläche des Wasserspiegels: der See kann ihn nach einer sicheren Richtung nur tragen, wenn er mit dem vollen ihm zugekehrten Theile seines Körpers sich in das Wasser versenkt. Ein dünnes Bretchen, das nur die Oberfläche des Sees berührte, wird von seinen Wellen je nach ihrer Strömung richtungslos da- und dorthin geworfen; während wiederum ein plumper Stein gänzlich in ihn versinken muß. Nicht aber nur mit der vollen ihm zugekehrten Seite seines Körpers versenkt sich der Nachen in den See, sondern auch das Steuer, mit dem seine Richtung bestimmt wird, und das Ruder, welches dieser Richtung die Bewegung giebt, erhalten diese bestimmende und bewegende Kraft nur durch ihre Berührung mit dem Wasser, die den wirkungsvollen Druck der leitenden Hand erst ermöglicht. Das Ruder schneidet mit jeder vorwärts treibenden Bewegung tief in die klingende Wasserfläche ein; aus ihr erhoben, läßt es das an ihm gehaftete Naß in melodischen Tropfen wieder zurückfließen.

Ich habe nicht nöthig, dieß Gleichniß näher zu deuten, um mich über das Verhältniß in der Berührung der Worttonmelodie der menschlichen Stimme mit dem Orchester verständlich zu machen, denn dieß

Verhältniß ist vollkommen entsprechend in ihm dargestellt, — was uns noch genauer einleuchten wird, wenn wir die uns bekannte eigentliche Opernmelodie als den fruchtlosen Versuch des Musikers bezeichnen, die Wellen des Sees selbst zum tragbaren Nachen zu verdichten.

Wir haben jetzt nur noch das Orchester als ein selbständiges, an sich von jener Versmelodie unterschiedenes Element zu betrachten, und seiner Fähigkeit, diese Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der sie — vom rein musikalischen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, sondern auch durch sein eigenthümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen so zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns klar zu versichern.

V.

Das Orchester besitzt unläugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unserer modernen Instrumentalmusik haben uns dieß aufgedeckt. Wir haben in den Symphonieen Beethoven's dieß Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln gesehen, von der aus es sich gedrängt fühlte, selbst Das auszusprechen, was es seiner Natur nach eben aber nicht aussprechen kann. Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade Das zugeführt haben, was es nicht aussprechen konnte, und ihm als Träger dieser ihm verwandten Melodie die Wirksamkeit zuwiesen, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur Das noch aussprechen soll, was es seiner Natur nach einzig aussprechen kann, — haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist.

Diese Bezeichnung soll nicht etwas nur Gedachtes ausdrücken, sondern etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges.

Wir sahen, daß das Orchester nicht etwa ein Komplex ganz gleichartiger verschwimmender Tonfähigkeiten ist, sondern daß es aus einem — unermeßlich reich zu erweiternden — Vereine von Instrumenten besteht, die als ganz bestimmte Individualitäten den auf ihnen hervor=

zubringenden Ton ebenfalls zu individueller Kundgebung bestimmen. Eine Tonmasse ohne jede solche individuelle Bestimmtheit ihrer Glieder ist gar nicht vorhanden, und kann höchstens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was diese Individualität aber bestimmt, ist — wie wir sahen — die besondere Eigenthümlichkeit des einzelnen Instrumentes, das gleichsam den Vokal des hervorgebrachten Tones durch seinen konsonirenden Anlaut als einen besonderen, unterschiedenen bedingt. Wie sich nun dieser konsonirende Anlaut nie zu der sinnvollen, vom Verstande des Gefühles aus bedingten Bedeutung des Wortsprachkonsonanten erhebt, noch auch des Wechsels und des somit wechselnden Einflusses auf den Vokal fähig ist, wie dieser, so verdichtet sich die Tonsprache eines Instrumentes unmöglich zu einem Ausdrucke, der nur dem Organe des Verstandes, der Wortsprache, erreichbar ist; sondern sie spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur Das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unserem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin das Unaussprechliche. Daß dieses Unaussprechliche nicht ein an sich Unaussprechliches, sondern eben nur dem Organe unseres Verstandes unaussprechlich, somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches ist, das thun ja eben ganz deutlich die Instrumente des Orchesters kund, von denen jedes für sich, unendlich mannigfaltiger aber im wechselvoll vereinten Wirken mit anderen Instrumenten, es klar und verständlich ausspricht*).

Fassen wir nun zunächst das Unaussprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag,

---

*) Diese leichte Erklärung des „Unaussprechlichen“ könnte man wohl nicht mit Unrecht auf all' das Religiösphilosophische ausdehnen, was, vom Standpunkte des Sprechenden aus, von diesem für absolut unaussprechlich ausgegeben wird, und an sich sehr wohl aussprechlich ist, wenn nur das entsprechende Organ dazu verwendet wird.

und zwar im Vereine mit einem anderen Unaussprechlichen, — der Gebärde.

Die Gebärde des Leibes, wie sie sich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigsten Glieder und endlich der Gesichtsmienen als von einer inneren Empfindung bestimmt kundgiebt, ist insofern ein vollkommen Unaussprechliches, als die Sprache sie nur zu schildern, zu deuten vermag, während eben nur jene Glieder oder jene Mienen sie wirklich aussprechen konnten. Etwas, was die Wortsprache vollkommen mittheilen kann, also ein vom Verstand an den Verstand mitzutheilender Gegenstand, bedarf der Begleitung oder der Verstärkung durch die Gebärde gar nicht, ja — die unnöthige Gebärde könnte die Mittheilung nur stören. Bei einer solchen Mittheilung ist, wie wir früher sahen, das sinnliche Empfängnißorgan des Gehöres aber auch nicht erregt, sondern es dient nur als theilnahmloser Vermittler. Die Mittheilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Theilnahme erregt werden soll, der Mittheilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mittheilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen. Die Gebärde sprach in ihrer nöthig gewordenen Mittheilung an das Auge nun aber Das aus, was die Wortsprache eben nicht mehr auszudrücken vermochte, — konnte sie es, so war die Gebärde überflüssig und störend. Das Auge war durch die Gebärde somit auf eine Weise erregt, der das entsprechende Gleichgewicht der Mittheilung an das Gehör noch fehlte: dieses Gleichgewicht ist zur Ergänzung des Eindruckes zu einem dem Gefühle vollkommen verständlichen aber nöthig. Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmittheilung zu einem Gefühlsinhalte

auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mittheilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregtestem Sprachausdrucke, lag erst die Veranlassung zur Steigerung der Gebärde als eines verstärkenden Momentes, dessen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verstärkten Momente der Gebärde — vollkommen Entsprechende noch nicht in ihr enthalten sein konnte. Die Versmelodie enthielt somit nur die Bedingung zur Kundgebung der Gebärde; Das, was die Gebärde vor dem Gefühle aber so rechtfertigen soll, wie der Sprachvers durch die Melodie, oder die Melodie durch die Harmonie zu rechtfertigen — besser noch: zu verdeutlichen — war, liegt jedoch außerhalb des Vermögens der Melodie, die aus dem Sprachverse hervorging und mit einer wesenhaften, unerläßlich bedingten Seite ihres Körpers eben der Wortsprache zugewandt bleibt, die das Besondere der Gebärde nicht auszusprechen vermag, die Gebärde deßhalb zu Hilfe rief, und nun das ihr vollständig Entsprechende dem darnach verlangenden Gehöre eben nicht mittheilen kann. — Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzutheilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgiebt.

Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde, der diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Nothwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung war, indem sich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orchestermelodie etwa so verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchestermelodie erst eben solch' ein Ganzes, an sich Verständliches bilden, wie die Worttonmelodie für sich. — Ihren sinnlichsten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide — die eine im Raume, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre — sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde

und Orchester im Rhythmos, und in diesen Punkt müssen beide, nach jeder Entfernung von ihm, nothwendig wieder zurückfallen, um in ihm, der ihre ursprünglichste Verwandtschaft aufdeckt, verständlich zu bleiben oder zu werden. Von diesem Punkte aus erweitert sich aber in gleichem Maaße die Gebärde wie das Orchester zu dem, beiden eigenthümlichsten Sprachvermögen. Wie die Gebärde in diesem Vermögen ein nur ihr Aussprechliches an das Auge kundgiebt, so theilt das Orchester das dieser Kundgebung wiederum genau Entsprechende ganz so an das Gehör mit, wie im Ausgangspunkte der Verwandtschaft der musikalische Rhythmos das, in den sinnlich wahrnehmbarsten Momenten der Tanzbewegung dem Auge Kundgegebene dem Gehöre verdeutlichte. Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder gesenkten Fußes war dem Auge ganz dasselbe, was dem Ohre der accentuirte Taktniederschlag war; und so ist dann auch dem Gehöre die von Instrumenten vorgetragene bewegungsvolle Tonfigur, welche die Taktniederschläge melodisch verbindet, ganz dasselbe, was dem Auge die Bewegung des Fußes oder der sonstigen ausdrucksfähigen Leibesglieder zwischen ihrem, dem Taktniederschlage entsprechenden, Wechsel ist. Je weiter sich nun die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Accente vertheilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Übergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich nun auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzutheilen, einen melodischen Ausdruck eigenthümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits vollständig dem Gehöre kundgiebt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden, Gebärde.

Daß dieses eigenthümliche Sprachvermögen des Orchesters in der Oper bisher sich noch bei Weitem nicht zu der Fülle hat entwickeln können, deren es fähig ist, findet seinen Grund eben darin, daß — wie ich dieß an seinem Orte bereits erwähnte — bei dem Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage der Oper das Gebärdenspiel für sie ganz unvermittelt noch aus der Tanzpantomime herübergezogen war. Diese Ballettanzpantomime konnte nur in ganz beschränkten, der möglichsten Verständlichkeit wegen endlich zu stereotypen Annahmen festgesetzten Bewegungen und Gebärden sich kundgeben, weil sie der Bedingungen gänzlich entbehrte, die ihre größere Mannigfaltigkeit als nothwendig bestimmt und erklärt hätten. Diese Bedingungen enthält die Wortsprache, und zwar nicht die zu Hilfe *gezogene*, sondern die, die Gebärde zu Hilfe *ziehende* Wortsprache. Das erhöhte Sprachvermögen, welches das Orchester in Pantomime und Oper daher nicht gewinnen konnte, suchte es sich, wie im instinktiven Wissen von seiner Fähigkeit, in der, von der Pantomime losgelösten, absoluten Instrumentalmusik zu erwerben. Wir sahen, daß dieses Streben in seiner höchsten Kraft und Aufrichtigkeit zu dem Verlangen nach Rechtfertigung durch das Wort und die vom Worte bedingte Gebärde führen mußte, und haben jetzt nur noch zu erkennen, wie von der anderen Seite her die vollständige Verwirklichung der dichterischen Absicht nur wiederum in der höchsten, verdeutlichendsten Rechtfertigung der Wortversmelodie durch das vollendete Sprachvermögen des Orchesters, im Vereine mit der Gebärde, zu ermöglichen ist.

Die dichterische Absicht, wie sie sich im Drama verwirklichen will, bedingt den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck der Gebärde, ja sie erfordert ihre Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie sie nirgends anders, als eben einzig nur im Drama nothwendig zum Vorschein kommen können, und für dieses Drama daher von ganz besonderer Eigenthümlichkeit zu *erfinden* sind; denn die dramatische Handlung ist mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und gesteigerte. Die

Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive war dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verständlich zu machen, der sich aus dem Wortverse bis zur unmittelbar das Gefühl bestimmenden Melodie erhob. Wie dieser Ausdruck sich nun bis zur Melodie steigert, bedarf er nothwendig auch einer Steigerung der von ihm bedingten Gebärde über das Maaß der gewöhnlichen Redegebärde. Diese Gebärde ist aber, dem Charakter des Drama's gemäß, nicht nur die monologische Gebärde eines einzelnen Individuums, sondern eine, aus der charakteristisch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchsten Mannigfaltigkeit sich steigernde — so zu sagen: „vielstimmige" Gebärde. Die dramatische Absicht zieht nicht nur die innere Empfindung — an sich — in ihr Bereich, sondern, um ihrer Verwirklichung willen, ganz besonders die Kundgebung dieser Empfindung in der äußeren leiblichen Erscheinung der darstellenden Personen. Die Pantomime begnügte sich für Gestalt, Haltung und Tracht der Darsteller mit typischen Masken: das allvermögende Drama reißt den Darstellern die typische Maske ab — denn es besitzt dazu das rechtfertigende Sprachvermögen —, und zeigt sie als besondere, gerade so und nicht anders sich kundgebende Individualitäten. Die dramatische Absicht bestimmt daher bis in den einzelnsten Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers, um ihn jeden Augenblick als diese eine, schnell und bestimmt kenntliche, von allen ihr Begegnenden wohl unterschiedene Individualität erscheinen zu lassen. Diese drastische Unterscheidbarkeit der einen Individualität ist aber nur zu ermöglichen, wenn alle ihr begegnenden und auf sie sich beziehenden Individualitäten genau in derselben, sicher bestimmten, drastischen Unterscheidbarkeit sich darstellen. Vergegenwärtigen wir uns nun die Erscheinung solcher scharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechselvollen Beziehungen zu einander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung sich entwickeln, und stellen wir sie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unser machtvoll gefesseltes

Auge hervorbringen muß, so begreifen wir auch das Bedürfniß des Gehöres nach einem, diesem Eindrucke auf das Auge vollkommen entsprechenden, ihm wiederum verständlichen Eindrucke, in welchem der erste ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erscheint; denn: „Durch zweier Zeugen Mund wird (erst) die (volle) Wahrheit kund".

Das, was das Gehör zu vernehmen verlangt, ist aber genau das Unaussprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes, das, was an sich und in seiner Bewegung die dichterische Absicht durch ihr nächstes Organ, die Wortsprache, nur veranlaßte, nicht aber dem Gehöre überzeugend nun mittheilen kann. Wäre dieser Anblick für das Auge gar nicht vorhanden, so könnte die dichterische Sprache sich berechtigt fühlen, die Schilderung und Beschreibung des Eingebildeten an die Phantasie mitzutheilen; wenn es sich aber dem Auge, wie die höchste dichterische Absicht es verlangte, selbst unmittelbar darbietet, ist die Schilderung der dichterischen Sprache nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sie würde auch gänzlich eindruckslos auf das Gehör bleiben. Das ihr Unaussprechliche theilt dem Gehöre nun aber gerade die Sprache des Orchesters mit, und eben aus dem Verlangen des, durch das schwesterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt diese Sprache ein neues, unermeßliches, ohne diese Anregung stets aber schlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt — unverständlich sich kundgebendes Vermögen.

Das Sprachvermögen des Orchesters lehnt sich auch für die hier bestimmte gesteigerte Aufgabe zunächst noch an seine Verwandtschaft mit dem der Gebärde so an, wie wir sie vom Tanze aus kennen lernten. Es spricht in Tonfiguren, wie sie dem individuellen Cha=

rakter besonders entsprechender Instrumente eigenthümlich sind, und durch wiederum entsprechende Mischung der charakteristischen Individualitäten des Orchesters zur eigenthümlichen Orchestermelodie sich gestalten, das in seiner sinnlichen Erscheinung und durch die Gebärde an das Auge sich Kundgebende so weit aus, als zur Deutung dieser Gebärde und Erscheinung auch für das Verständniß des Auges, wie zur entsprechend verständlichen Deutung derselben Erscheinung für das unmittelbar erfassende Gehör, eben kein Drittes, nämlich die vermittelnde Wortsprache, nöthig war.

Bestimmen wir uns hierüber genau. — Wir sagen gemeinhin: „Ich lese in Deinem Auge"; das heißt: „Mein Auge gewahrt, auf eine nur ihm verständliche Weise, aus dem Blicke Deines Auges eine Dir innewohnende unwillkürliche Empfindung, die ich wiederum unwillkürlich mitempfinde". — Erstrecken wir die Empfindungsfähigkeit des Auges nun über die ganze äußere Gestalt des wahrzunehmenden Menschen, auf seine Erscheinung, Haltung und Gebärde, so haben wir zu bestätigen, daß das Auge die Äußerung dieses Menschen untrüglich erfaßt und versteht, sobald er eben nach vollständiger Unwillkürlichkeit sich kundgiebt, innerlich mit sich vollkommen einig ist, und seine innere Stimmung in höchster Aufrichtigkeit äußert. Die Momente, in denen sich der Mensch so wahrhaftig kundgiebt, sind aber nur die der vollkommensten Ruhe, oder der höchsten Erregtheit: was zwischen diesen beiden äußersten Punkten liegt, sind die Übergänge, die ganz in dem Grade nur von der aufrichtigen Leidenschaft bestimmt werden, als sie sich ihrer höchsten Erregtheit nähern, oder von dieser Erregtheit sich wieder einer harmonisch versöhnten Ruhe zuwenden. Diese Übergänge bestehen aus einer Mischung willkürlicher, reflektirter Willensthätigkeit, und unbewußter, nothwendiger Empfindung: die Bestimmung solcher Übergänge nach der nothwendigen Richtung der unwillkürlichen Empfindung hin, und zwar mit unerläßlichem Fortschritte zur Ausmündung in die wahre, vom reflek-

tirenden Verstande nicht mehr bedingte und gehemmte Empfindung, ist der Inhalt der dichterischen Absicht im Drama, und für diesen Inhalt findet der Dichter eben den einzig ermöglichenden Ausdruck in der Wortversmelodie, wie sie als Blüthe der Worttonsprache erscheint, die mit der einen Seite dem reflektirenden Verstande, mit der anderen Seite aber der unwillkürlichen Empfindung als Organ zugewandt ist. Die Gebärde — verstehen wir hierunter die ganze äußere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge — nimmt an dieser Entwickelung einen nur bedingten Antheil, weil sie nur eine Seite hat, und zwar die Empfindungsseite, mit der sie sich dem Auge zuwendet: die Seite, die sie aber dem Auge verbirgt, ist eben diejenige, welche die Worttonsprache dem Verstande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre dadurch, daß die Worttonsprache mit ihren beiden Seiten, wiewohl mit der einen schwächer und minder erregend, sich ihm zuwendet, nicht das gesteigerte Vermögen erwachsen könnte, auch diese, dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verständlich zuzuführen.

Die Sprache des Orchesters vermag dieß durch das Gehör, indem sie sich durch ebenso innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mittheilung selbst des Gedankens an das Gefühl steigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versmelodie — als Kundgebung einer gemischten, noch nicht vollkommen geeinigten Empfindung — nicht aussprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgetheilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigste ist, und somit von der, in der Versmelodie kundgegebenen unbestimmten Empfindung als eine ebenfalls unbestimmte, oder diese Unbestimmtheit allein ausdrückende, dem Auge somit die wirkliche Empfindung nicht klar verständlichende bedingt wird.

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen

Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich nothwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektirtes, willkürliches Moment festgehalten wird. — Bestimmen wir uns nun näher, was wir unter dem Gedanken zu verstehen haben.

Auch hier werden wir schnell zu einer klaren Vorstellung gelangen, wenn wir den Gegenstand vom künstlerischen Standpunkte aus erfassen, und seinem sinnlichen Ursprunge auf den Grund gehen.

Etwas, was wir durch irgend ein Mittheilungsorgan oder durch die Gesammtverwendung aller unserer Mittheilungsorgane gar nicht aussprechen können, selbst wenn wir es wollten, ist ein Unding, — das Nichts. Alles, wofür wir dagegen einen Ausdruck finden, ist auch etwas Wirkliches, und dieses Wirkliche erkennen wir, wenn wir uns den Ausdruck selbst erklären, den wir unwillkürlich für die Sache verwenden. Der Ausdruck: Gedanke, ist ein sehr leicht erklärlicher, sobald wir auf seine sinnliche Sprachwurzel zurückgehen. Ein „Gedanke" ist das im „Gedenken" uns „dünkende" Bild*) eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen. Dieses Ungegenwärtige ist seinem Ursprunge nach ein wirklicher, sinnlich wahrgenommener Gegenstand, der auf uns an einem anderen Orte oder zu

*) Ähnlich können wir uns „Geist" sehr schön aus der ihm gleichen Wurzel „gießen" deuten: nach einem natürlichen Sinne ist er das von uns sich „Ausgießende", wie der Duft das von der Blume sich Ausbreitende, Ausgießende ist.

einer anderen Zeit einen bestimmten Eindruck gemacht hat: dieser Eindruck hat sich unserer Empfindung bemächtigt, für die wir, um sie mitzutheilen, einen Ausdruck erfinden mußten, der dem Eindrucke des Gegenstandes nach dem allgemein menschlichen Gattungsempfindungsvermögen entsprach. Den Gegenstand konnten wir somit nur nach dem Eindrucke in uns aufnehmen, den er auf unsere Empfindung machte, und dieser von unserem Empfindungsvermögen wiederum bestimmte Eindruck ist das Bild, das uns im Gedenken der Gegenstand selbst dünkt. Gedenken und Erinnerung ist somit dasselbe, und in Wahrheit ist der Gedanke das in der Erinnerung wiederkehrende Bild, welches — als Eindruck von einem Gegenstande auf unsere Empfindung — von dieser Empfindung selbst gestaltet, und von der gedenkenden Erinnerung, diesem Zeugnisse von dem dauernden Vermögen der Empfindung und der Kraft des auf sie gemachten Eindruckes, der Empfindung selbst zu lebhafter Erregung, zum Nachempfinden des Eindruckes, wieder vorgeführt wird. Uns hat die Entwickelung des Gedankens zu dem Vermögen bindender Kombination aller selbstgewonnenen oder überlieferten Bilder von, in der Erinnerung bewahrten Eindrücken ungegenwärtig gewordener Objekte, — das Denken, wie es uns in der philosophischen Wissenschaft entgegentritt, — hier nicht zu beschäftigen; denn der Weg des Dichters geht aus der Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur Verwirklichung des Gedankens in der Sinnlichkeit. Nur Eines haben wir noch genau zu bestimmen. Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt, und muß sich nothwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung.

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unseren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst. Die in dieser Melodie kundgegebene, vor unseren Augen aus dem Gedenken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte, sinnlich unmittelbar ergreifende und das theilnehmende Gefühl sicher bestimmende Empfindung ist nun eine Erscheinung, die uns, denen sie mitgetheilt wurde, so gut angehört als Dem, der sie uns mittheilte; und wir können sie, wie sie dem Mittheilenden als Gedanke — d. h. Erinnerung — wiederkehrt, ganz ebenso als Gedanken bewahren. — Der Mittheilende, wenn er im Gedenken dieser Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Gedanken kundgab. Wir, die wir die neue Mittheilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten: sie ist Eigenthum der reinen Musik geworden, und, von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrucke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mittheilenden soeben nur Ge-

dachten. Eine solche Melodie, wie sie als Erguß einer Empfindung uns vom Darsteller mitgetheilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieses Darstellers; ja, selbst da, wo der gegenwärtig sich Mittheilende jener Empfindung sich gar nicht mehr bewußt erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen können, uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist.

Das Vermögen des Musikers, wenn es von der dichterischen Absicht zu ihrer höchsten Verwirklichung verwendet wird, ist hierin durch das Orchester unermeßlich. — Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet, mit Gedanken und der Kombination von Gedanken zu thun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken" genannt wurden, so war dieß entweder eine gedankenlose Verwendung dieses Wortes, oder eine Kundgebung der Täuschung des Musikers, der ein Thema einen Gedanken nannte, bei dem er sich allerdings Etwas gedacht hatte, was aber Niemand verstand als höchstens Der, dem er Das, was er sich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnete, und den er dadurch ersuchte, sich dieß Gedachte nun auch bei dem Thema zu denken. Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundthun: dieß kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist, und diese wiederum sich nicht als eine nur gedachte, sondern zunächst durch das Organ des Verstandes, die

Wortsprache, klar dargelegte offenbart. Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingungen stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes hin, und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbestimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Nothwendigkeit seiner Erscheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts Anderem zu verbinden im Stande sind. — Das musikalische Motiv aber, in das — so zu sagen vor unseren Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein nothwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr theilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten — sich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung; und indem wir so unser Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organischen Wachsens einer bestimmten Empfindung aus der anderen machen, geben wir unserem Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wissen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.

Bevor wir uns zur Darstellung der Ergebnisse wenden, die aus dem bisher angedeuteten Vermögen der Orchestersprache für die Gestaltung des Drama's sich herausstellen, müssen wir, um den Umfang dieses Vermögens vollständig zu ermessen, noch über eine äußerste Fähigkeit desselben uns genau bestimmen. — Die hiermit gemeinte Fähigkeit seines Sprachvermögens gewinnt das Orchester aus einer Vereinigung seiner Fähigkeiten, die ihm nach der einen Seite hin durch seine Anlehnung an die Gebärde, nach der anderen durch seine gedenkende Aufnahme der Versmelodie erwuchsen. Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedenken einer Empfindung bis zur gegenwärtigsten Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann, und an dem Wachsen beider zu ihrem äußersten Vermögen sich ernährte und steigerte, von diesem doppelten Nahrungsquelle aus zu einer besonderen höchsten Fähigkeit, in der wir die beiden getheilten Arme des Orchesterstromes, nachdem er durch einmündende Bäche und Flüsse reichlich geschwängert worden ist, gleichsam sich wieder verbinden und gemeinsam dahinfließen sehen. Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, — also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als nothwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt. —

Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil — im Sinne unserer Wortsprache — noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist. Die Bewegung dieser Empfindung, die

Ahnung, ist somit das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst vorausbestimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muß, und dessen sie deßhalb harrt. In seiner Kundgebung als Ahnung möchte ich das Empfindungsvermögen der wohlgestimmten Harfe vergleichen, deren Saiten vom durchstreifenden Windzuge erklingen, und des Spielers harren, der ihnen deutliche Akkorde entgreifen soll.

Eine solche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum nothwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu machen. Indem er dieses Verlangen uns hervorruft, verschafft er sich in unserer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Gestaltung der von ihm beabsichtigten Erscheinungen gerade so, wie er sie seiner Absicht gemäß gestalten muß, einzig ihm ermöglichen kann. In der Hervorbringung solcher Stimmungen, wie der Dichter zur unerläßlichen Mithilfe unsererseits sie uns erwecken muß, hat die absolute Instrumentalsprache sich bisher bereits als allvermögend bewährt; denn gerade die Anregung unbestimmter, ahnungsvoller Empfindungen war ihre eigenthümlichste Wirkung, die überall da zur Schwäche werden mußte, wo sie die angeregten Empfindungen auch deutlich bestimmen wollte. Wenden wir diese außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Instrumentalsprache nun auf die Momente des Drama's an, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirksamkeit gesetzt werden soll, so hätten wir uns nun darüber zu verständigen, woher diese Sprache die sinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen sie sich der dichterischen Absicht entsprechend kundgeben soll.

Wir sahen bereits, daß unsere absolute Instrumentalmusik die sinnlichen Momente für ihren Ausdruck aus einer, unserem Ohre urvertrauten Tanzrhythmik und der ihr entstammten Weise, oder aus dem Melos des Volksliedes, wie er unserem Gehöre ebenfalls aner=

zogen ist, entnehmen mußte. Das immerhin durchaus Unbestimmte in diesen Momenten suchte der absolute Instrumentalkomponist dadurch zu einem bestimmten Ausdrucke zu erheben, daß er diese Momente nach Verwandtschaft und Unterschiedenheit, durch wachsende und abnehmende Stärke, wie durch beschleunigte und gehemmte Bewegung des Vortrages, und endlich durch besondere Charakteristik des Ausdruckes vermöge der mannigfaltigen Individualität der Toninstrumente, zu einem der Phantasie dargestellten Bilde fügte, das er schließlich doch nur wieder durch genaue — außermusikalische — Angabe des geschilderten Gegenstandes erst deutlich zu machen sich gedrängt fühlte. Die sogenannte „Tonmalerei“ ist der ersichtliche Ausgang der Entwickelung unserer absoluten Instrumentalmusik gewesen: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'sches Tonstück eine Mendelssohn'sche oder gar eine Berlioz'sche Orchesterkomposition hört. Dennoch ist nicht zu läugnen, daß dieser Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die bestimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugirten Style Bach's. Namentlich ist aber auch nicht zu verkennen, daß das sinnliche Vermögen der Instrumentalsprache durch die Tonmalerei ungemein gesteigert und bereichert worden ist. — Erkennen wir nun, daß dieses Vermögen nicht nur in das Unermeßliche gesteigert, sondern seinem Ausdrucke zugleich das Erkältende vollständig benommen werden kann, wenn der Tonmaler statt an die Phantasie sich wieder an das Gefühl wenden darf, was ihm dadurch geboten wird, daß der von ihm nur an den Gedanken mitgetheilte Gegenstand seiner Schilderung als ein gegenwärtiger, wirklicher an die Sinne kundgethan wird, und zwar eben nicht als bloßes Hilfsmittel zum Verständnisse seines Tongemäldes, sondern als aus einer höchsten dichterischen Absicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende sein soll, bedingt. Der Gegenstand des Ton-

gemäldes konnte nur ein Moment aus dem Naturleben oder aus dem Menschenleben selbst sein. Gerade solche Momente aus dem Natur- oder Menschenleben, zu deren Schilderung sich bisher der Musiker angezogen fühlte, sind es nun aber, deren der Dichter zur Vorbereitung wichtiger dramatischer Entwickelungen bedarf, und deren mächtiger Hilfe der bisherige absolute Schauspieldichter, zum höchsten Nachtheile für sein gewolltes Kunstwerk, von vornherein entsagen mußte, weil er jene Momente, je vollständiger sie von der Scene aus dem Auge sich ausdrücken sollten, ohne die ergänzende und gefühlsbestimmende Mitwirkung der Musik für ungerechtfertigt, störend, lähmend, nicht aber helfend und fördernd halten mußte.

Jene vom Dichter nothwendig in uns anzuregenden unbestimmten, ahnungsvollen Empfindungen werden immer mit einer Erscheinung in Verbindung zu stehen haben, die sich wiederum an das Auge mittheilt; diese wird ein Moment der Naturumgebung, oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst sein, — jedenfalls ein Moment, dessen Bewegung sich noch nicht aus einer bestimmt kundgegebenen Empfindung bedingt, denn diese kann nur die Wortsprache in dem, bereits näher bezeichneten, Vereine mit der Gebärde und der Musik aussprechen, — also die Wortsprache, deren bestimmende Kundgebung wir uns hier eben als eine durch das angeregte Verlangen erst hervorzurufende denken. Keine Sprache ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken, als die Instrumentalsprache: diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern, ist ihr eigenthümlichstes Vermögen. Was sich uns aus einer Naturscene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsere Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hilfe unsererseits

bedarf. Dieser Anregung unseres Gefühles nach einem bestimmten Gegenstande hin hat der Dichter sogar nöthig, um uns selbst auf eine bestimmende Erscheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich — selbst die Erscheinung der Naturscene oder menschlicher Persönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unsere auf sie erregte Erwartung sie, in der Art wie sie sich kundgiebt, als nothwendig, weil der Erwartung entsprechend, bedingt. —

Der Ausdruck der Musik wird, bei der Verwendung dieser äußersten Fähigkeit, so lange ein gänzlich vager und unbestimmender bleiben, als er nicht die soeben bezeichnete dichterische Absicht in sich aufnimmt: diese aber, welche sich auf eine bestimmte zu verwirklichende Erscheinung bezieht, vermag im Voraus dieser Erscheinung die sinnlichen Momente des vorbereitenden Tonstückes so zu entnehmen, daß sie in beziehungsvoller Weise ihr ganz so entsprechen, wie die endlich vorgeführte Erscheinung den Erwartungen entspricht, die das vorausverkündende Tonstück in uns erregte. Die wirkliche Erscheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin; und rufen wir uns nun zurück, daß der Dichter die Erscheinungen des Drama's als über das gewöhnliche Leben hervorragende, wunderbare dem Gefühle vergegenwärtigen muß, so haben wir auch zu begreifen, daß diese Erscheinungen sich als solche uns nicht kundgeben würden, oder daß sie uns unverständlich und fremdartig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unserer vorbereiteten und zu ahnungsvoller Erwartung gespannten Empfindung in der Weise als nothwendig bedingt werden könnte, daß wir sie als Erfüllung einer Erwartung geradesweges fordern. Nur der so vom Dichter erfüllten Tonsprache des Orchesters ist es aber möglich, diese nothwendige Erwartung in uns anzuregen, und ohne seine künstlerische Hilfe vermag das wundervolle Drama daher weder entworfen noch ausgeführt zu werden.

VI.

Wir haben nun alle Bänder des Zusammenhanges für den einigen Ausdruck des Drama's erfaßt, und uns jetzt nur noch darüber zu verständigen, wie sie unter sich verknüpft werden sollen, um als einige Form einem einigen Gehalte zu entsprechen, der nur durch die Möglichkeit dieser einigen Form als ein ebenfalls einiger erst sich zu gestalten vermag. —

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der „Gedanke" des Instrumentalmotives her. Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstande eigenthümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände überzutragen. Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das Orchester, das seine ursprünglichste und nothwendigste Wirksamkeit

als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt. — An dem Gesammtausdrucke aller Mittheilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil: es ist der bewegungsvolle Mutterschooß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. — Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.

Betrachten wir nun, wie der Dichter vom Orchester aus, in welchem er vollständig zum Musiker geworden ist, sich zu seiner Absicht, die ihn bis hierher geführt, zurückwendet, und zwar, um sie, durch die nun unermeßlich reich ihm erwachsenen Mittel des Ausdruckes, vollkommen zu verwirklichen.

Die dichterische Absicht verwirklichte sich zunächst in der Versmelodie; den Träger und Verdeutlicher der reinen Melodie lernten wir im harmonischen Orchester erkennen. Es bleibt nun noch genau zu ermessen, wie jene Versmelodie sich zum Drama selbst verhalte, und welche ermöglichende Wirksamkeit bei diesem Verhältnisse das Orchester ausüben könnte.

Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgiebt, — die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müssen nun genau bestimmen, was, der dramatischen Nothwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Drama's in der Weise erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses eben nothwendig waren.

Die Momente, in denen das Orchester sich so selbständig aussprechen durfte, müssen jedenfalls solche sein, die das volle Aufgehen des Sprachgedankens in die musikalische Empfindung von Seiten der dramatischen Persönlichkeiten noch nicht ermöglichen. Wie wir dem Wachsen der musikalischen Melodie aus dem Sprachverse zusahen, und dieses Wachsen als aus der Natur des Sprachverses bedingt erkannten; wie wir die Rechtfertigung, d. h. das Verständniß der Melodie aus dem bedingenden Sprachverse nicht nur als ein künstlerisch zu Denkendes und Auszuführendes, sondern als ein nothwendig vor unserem Gefühle organisch zu Bewerkstelligendes und im Gebärungsprozesse ihm Vorzuführendes begreifen mußten: so haben wir auch die dramatische Situation aus den Bedingungen herauswachsend uns vorzustellen, die sich vor unseren Augen zu der Höhe steigern, auf welcher die Versmelodie als einzig entsprechender Ausdruck eines bestimmt sich kundgebenden Empfindungsmomentes uns nothwendig erscheint.

Eine fertige, geschaffene Melodie — so sahen wir — blieb uns unverständlich, weil willkürlich deutbar; eine fertige, geschaffene Situation muß uns ebenso unverständlich bleiben, wie die Natur uns unverständlich blieb, so lange wir sie als etwas Erschaffenes ansahen, wogegen sie uns jetzt verständlich ist, wo wir sie als das Seiende, d. h. das ewig Werdende, erkennen, — als ein Seiendes, dessen Werden in nächsten und weitesten Kreisen uns stets gegenwärtig ist.

Dadurch, daß der Dichter sein Kunstwerk uns im steten organischen Werden vorführt, und uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens macht, befreit er seine Schöpfung eben von allen Spuren seines Schaffens, vermöge dessen er, ohne die Vertilgung seiner Spuren, uns nur in das gefühllos kalte Staunen versetzen könnte, mit dem uns das Anschauen eines Meisterstückes der Mechanik erfüllt. — Die bildende Kunst kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungslose, hinstellen, und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen. Der absolute Musiker verfiel in seiner weitesten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunst hierin nachzuahmen, und das Fertige anstatt des Werdenden zu geben. Das Drama allein ist das, räumlich und zeitlich an unser Auge und unser Gehör so sich mittheilende Kunstwerk, daß wir an seinem Werden selbstthätigen Mitantheil nehmen, und das Gewordene daher als ein Nothwendiges, klar Verständliches durch unser Gefühl erfassen.

Der Dichter, der uns nun zu mitthätigen, einzig ermöglichenden Zeugen des Werdens seines Kunstwerkes machen will, hat sich wohl zu hüten, auch nur den kleinsten Schritt zu thun, der das Band des organischen Werdens zerreißen, und somit unser unwillkürlich gefesseltes Gefühl durch willkürliche Zumuthung verletzen könnte: sein wichtigster Bundesgenosse wäre ihm augenblicklich untreu gemacht. Organisches Werden ist aber nur das Wachsen von Unten nach Oben, das Hervorgehen aus niedereren Organismen zu höheren, die Verbindung bedürftiger Momente zu einem befriedigenden Momente. Wie nun die dichterische Absicht die Momente der Handlung und ihre Motive aus solchen sammelte, die im gewöhnlichen Leben wirklich, nur ihrem Zusammenhange nach unendlich ausgedehnt und unübersehbar weit verzweigt, vorhanden sind; wie sie diese Momente und Motive um einer verständlichen Darstellung willen zusammendrängte und in dieser Zusammendrängung verstärkte: so hat die dichterische Absicht um ihrer Verwirklichung willen genau ebenso

zu Werke zu gehen, wie sie in der gedachten Dichtung jener Momente verfuhr; denn ihre Absicht verwirklicht sich nur dadurch, daß sie unser Gefühl zur Theilhaberin an ihrer gedachten Dichtung macht. — Das Allerfaßlichste ist dem Gefühle unsere Anschauung des gewöhnlichen Lebens, in welchem wir aus Neigung und Bedürfniß gerade so handeln, wie wir es gewohnt sind. Sammelte der Dichter daher aus diesem Leben und der ihm gewohnten Anschauung seine Motive, so hat er auch seine gedichteten Gestalten zunächst uns nach einer Äußerung vorzuführen, die diesem Leben nicht so fremd ist, daß sie von den in ihm Befangenen gar nicht verstanden werden könnte. Er hat sie daher uns zuerst in Lebenslagen zu zeigen, die eine kenntliche Ähnlichkeit mit denen haben, in denen wir uns selbst befunden haben oder doch befunden haben können; auf solcher Grundlage erst kann er stufenweise zur Bildung von Situationen aufsteigen, deren Kraft und Wunderbarkeit uns eben aus dem gewöhnlichen Leben herausversetzen, und den Menschen uns nach der höchsten Fülle seines Vermögens zeigen. Wie diese Situationen durch die Fernhaltung alles zufällig Erscheinenden in der Begegnung stark kundgegebener Individualitäten zu der Höhe wachsen, auf der sie uns über das gewöhnliche menschliche Maaß erhoben scheinen, — so hat nothwendig auch der Ausdruck der Handelnden und Leidenden sich aus einem, dem gewöhnlichen Leben noch kenntlichen, nur mit wohlbedingter Steigerung zu einem solchen zu erheben, wie wir ihn in der musikalischen Versmelodie als einen über den gewöhnlichen Ausdruck erhöhten bezeichneten.

Es gilt nun aber den Punkt zu bestimmen, den wir als den niedrigsten für die Situation und den Ausdruck festzusetzen haben, und von dem wir zu jenem Wachsen vorschreiten sollen. Betrachten wir näher, so wird dieser Punkt genau derselbe sein, auf den wir uns stellen müssen, um die Verwirklichung der dichterischen Absicht durch Mittheilung derselben überhaupt zu ermöglichen, und dieser liegt

da, wo die dichterische Absicht sich vom gewöhnlichen Leben, aus dem sie hervorging, trennt, um sein gedichtetes Bild ihm vorzuhalten. Auf diesem Punkte stellt sich der Dichter mit dem lauten Bekenntnisse seiner Absicht den im gewöhnlichen Leben Befangenen gegenüber, und ruft sie zur Aufmerksamkeit auf: er kann nicht eher vernommen werden, als bis diese Aufmerksamkeit ihm willig zugewandt ist, — bis unsere, durch das gewöhnliche Leben zerstreuten Empfindungen sich zu einer gedrängten, erwartungsvollen Empfindung ebenso sammeln, wie der Dichter in seiner Absicht bereits die Momente und Motive der dramatischen Handlung aus diesem selben Leben gesammelt hat. Die willige Erwartung, oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer ist nun das erste ermöglichende Moment für das Kunstwerk, und es bestimmt den Ausdruck, in welchem der Dichter ihm entsprechen muß — nicht nur um verstanden zu werden, sondern um zugleich so verstanden zu werden, wie die Spannung auf etwas Außergewöhnliches es verlangt.

Diese Erwartung hat der Dichter von vornherein für die Kundgebung seiner Absicht zu benutzen, und zwar dadurch, daß er sie — als eine unbestimmte Empfindung — nach der Richtung seiner Absicht hin lenkt, und keine Sprache ist, wie wir sahen, hierzu vermögender, als die unbestimmt bestimmende der reinen Musik, des Orchesters. Das Orchester drückt die erwartungsvolle Empfindung selbst aus, die uns vor der Erscheinung des Kunstwerkes beherrscht; je nach der Richtung hin, wo es der dichterischen Absicht entspricht, leitet und erregt es unsere allgemein gespannte Empfindung zu einer Ahnung, die eine, als nothwendig geforderte, bestimmte Erscheinung endlich zu erfüllen hat*). Führt der Dichter nun die erwartete

*) Daß ich hiermit nicht die heutige Opernouvertüre meine, habe ich an diesem Orte nur kurzweg zu berühren; jeder Verständige weiß, daß diese Tonstücke — sobald in ihnen überhaupt Etwas zu verstehen war — anstatt vor dem Drama, nach demselben vorgetragen werden müßten, um verstanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Musiker, in der Ouvertüre — und

Erscheinung auf der Scene als dramatische Person vor, so würde es das angeregte Gefühl nur verletzen und enttäuschen, wenn diese in einem Sprachausdrucke sich kundgeben sollte, der uns plötzlich wieder die gewöhnlichste Äußerung des Lebens zurückriefe, aus dem wir soeben versetzt waren*). In der Sprache, die unsere Empfindung anregte, soll auch jene Person sich nun kundgeben, und zwar als eine solche, auf die eben unsere Empfindung hingeleitet war. In dieser Tonsprache muß die dramatische Person sprechen, sollen wir sie mit dem angeregten Gefühle verstehen: sie muß in ihr aber zugleich so sprechen, daß sie die in uns angeregte Empfindung zu bestimmen vermag, und unsere allgemeinhin angeregte Empfindung bestimmt sich nur dadurch, daß ihr ein fester Punkt gegeben wird, um welchen sie sich als menschliches Mitgefühl sammeln, und an welchem sie zur besonderen Theilnahme an diesem einen, in dieser bestimmten Lebenslage befindlichen, von dieser Umgebung beeinflußten, von diesem Willen beseelten, und in diesem Vorhaben begriffenen Menschen sich verdichten kann. Diese, dem Gefühle nothwendigen Bedingungen der Kundgebung einer Individualität können überzeugend nur in der Wortsprache dargelegt werden, in derselben Sprache, die dem gewöhnlichen Leben unwillkürlich verständlich ist, und in welcher wir uns gegenseitig eine Lage und einen Willen mittheilen, denen diejenigen ähnlich sein müssen, welche die dramatische Person uns jetzt darlegt, sobald sie von uns verstanden werden sollen. Wie unsere erregte Stimmung aber bereits forderte, daß diese Wortsprache eine von der Tonsprache, die unsere Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterschiedene sein dürfe, sondern mit ihr bereits verschmolzen sein müsse — gleichsam als der Verständlicher, aber zugleich auch Theil=

zwar im glücklichsten Falle — die Ahnung schon mit absolut musikalischer Gewißheit über den Gang des Drama's erfüllen zu wollen.

*) Die stets noch beibehaltene Zwischenaktsmusik in den Schauspielen ist ein beredtes Zeugniß von der Kunstgedankenlosigkeit unserer Schauspiel-Dichter und Anordner.

haber der angeregten Empfindung —, so bestimmt sich auch ganz von selbst hierdurch schon der Inhalt des von der dramatischen Person Dargelegten wiederum als ein über den Inhalt einer gewöhnlichen Lebenslage so erhobener, als der Ausdruck es über den des gewöhnlichen Lebens ist; und der Dichter hat sich nur an das Charakteristische dieses geforderten und gewonnenen Ausdruckes zu halten, — er hat nur darauf bedacht zu sein, diesen Ausdruck mit dem ihn rechtfertigenden Inhalte zu erfüllen, um sich des erhobenen Standpunktes genau bewußt zu werden, auf dem er, vermöge des bloßen Mittels des Ausdruckes, für die Geltendmachung seiner Absicht angelangt ist.

Dieser Standpunkt ist ein bereits so erhöhter, daß der Dichter das Ungewöhnliche und Wunderbare, das ihm zur Verwirklichung seiner Absicht nothwendig ist, unmittelbar von hier aus seine Entwickelung nehmen lassen kann, weil er es sogar schon muß. Das Wunderbare der dramatischen Individualitäten und Situationen entwickelt er ganz in dem Grade, als ihm dazu der Ausdruck zu Gebote steht, nämlich — als die Sprache der Darsteller, nach genauer Berichtigung der Basis der Situation als einer dem menschlichen Leben entnommenen und verständlichen, sich aus der bereits tönenden Wortsprache zu der wirklichen Tonsprache erheben kann, als deren Blüthe die Melodie erscheint, wie sie von dem bestimmten, versicherten Gefühle als Kundgebung des rein menschlichen Empfindungsinhaltes der bestimmten und versicherten Individualität und Situation gefordert wird. —

Eine von dieser Basis ausgehende und bis zu solcher Höhe wachsende Situation bildet an sich ein deutlich unterschiedenes Glied des Drama's, das dem Inhalte und der Form nach aus einer Kette solcher organischer Glieder besteht, die sich gegenseitig so bedingen, ergänzen und tragen müssen, wie die organischen Glieder des menschlichen Leibes, der dann ein vollkommener, lebendiger ist, wenn er aus all' den Gliedern, die ihn durch gegenseitiges Sichbedingen und Ergänzen ausmachen, besteht, keine ihm fehlen, keine ihm aber auch zu viel sind.

Das Drama ist aber ein immer neuer und neu sich gestaltender Leib, der mit dem menschlichen nur Das gemein hat, daß er lebendig ist, und sein Leben aus innerem Lebensbedürfnisse heraus bedingt. Dieses Lebensbedürfniß des Drama's ist aber ein verschiedenes, denn es gestaltet sich nicht aus einem immer gleichbleibenden Stoffe, sondern es nimmt diesen Stoff aus den unendlich mannigfaltigen Erscheinungen eines unermeßlich vielfach zusammengesetzten Lebens unterschiedener Menschen in unterschiedenen Umständen, die wiederum nur ein Gemeinsames haben, nämlich — daß sie eben Menschen und menschliche Umstände sind. Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Nothwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Nothwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualitätentsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und Nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Drama's, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisirung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Drama's aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden,

Gesangstücksformen: so viel unsere Opernkomponisten sich mühten und quälten sie auszudehnen und zu vermannigfachen, das unergiebige, zusammenhanglose Stückwerk konnte — wie wir an seinem Orte dieß sahen — nur vollends zu Wust und Unrath sich zerstücken.

Führen wir uns dagegen nun übersichtlich die Form des von uns gemeinten Drama's vor, um sie, bei allem wohlbedungenen und nothwendigen, immer neu gestaltenden Wechsel, als eine dem Wesen nach vollkommen, ja einzig einheitliche zu erkennen. Beachten wir aber auch, was ihr diese Einheit ermöglicht.

Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er sich in einem künstlerischen Ausdrucke mittheilt, durch den er sich vollständig an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein. — Jede künstlerische Absicht ringt ursprünglich nach einheitlicher Gestaltung, denn nur in dem Grade, als sie dieser Gestaltung sich nähert, wird überhaupt eine Kundgebung zu einer künstlerischen: ihre nothwendige Spaltung tritt aber genau von da ab ein, wo der zu Gebote gestellte Ausdruck die Absicht nicht mehr vollständig mitzutheilen vermag. Da es der unwillkürliche Wille jeder künstlerischen Absicht ist, sich an das Gefühl mitzutheilen, so kann der spaltende Ausdruck nur ein solcher sein, welcher das Gefühl nicht vollständig zu erregen vermag: das Gefühl vollständig erregen muß aber ein Ausdruck, der diesen seinen Inhalt vollständig mittheilen will. Dem bloßen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühles durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mittheilen konnte, mußte er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben: diesem mußte er Das zu denken überlassen, was er von dem Gefühle nicht

empfinden lassen konnte, und er konnte endlich auf dem Punkte der Entscheidung seine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte, unverwirklichte Absicht, aussprechen, wodurch er den Inhalt seiner Absicht selbst nothgedrungen zu einem unkünstlerischen erniedrigen mußte. Erscheint nun das Werk des bloßen Wortsprachdichters als unverwirklichte dichterische Absicht, so ist das Werk des absoluten Musikers dagegen als ein der dichterischen Absicht gänzlich bares zu bezeichnen, da durch den rein musikalischen Ausdruck das Gefühl wohl vollständig angeregt, nicht aber bestimmt werden konnte. Der Dichter mußte des unzureichenden Ausdruckes wegen den Inhalt in einen Gefühls- und einen Verstandesinhalt spalten, und das angeregte Gefühl somit in eben der ruhelosen Unbefriedigtheit lassen, wie er den Verstand in ein unzubefriedigendes Nachsinnen über diese Ruhelosigkeit des Gefühles versetzte. Der Musiker zwang nicht minder den Verstand zur Aufsuchung eines Inhaltes des Ausdruckes, der das Gefühl so vollständig aufregte, ohne gerade in dieser vollsten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen. Der Dichter gab diesen Inhalt als Sentenz, der Musiker — um irgend eine, in Wahrheit unvorhandene, Absicht anzugeben — als Titel der Komposition. Beide hatten sich schließlich aus dem Gefühle an den Verstand zu wenden; der Dichter — um ein unvollständig erregtes Gefühl zu bestimmen, der Musiker — um vor einem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen.

Wollen wir daher den Ausdruck genau bezeichnen, der als ein einiger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, so bestimmen wir ihn als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem Gefühle mitzutheilen vermag. Ein solcher Ausdruck ist nun derjenige, der *in jedem seiner Momente die dichterische Absicht in sich schließt, in jedem sie aber auch vor dem Gefühle verbirgt, nämlich — sie verwirklicht.* — Selbst der Worttonsprache wäre dieses

vollständige Bergen der dichterischen Absicht nicht möglich, wenn ihr nicht ein zweites, mitertönendes Tonsprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonsprache, als unmittelbarste Bergerin der dichterischen Absicht, in ihrem Ausdrucke nothwendig so tief sich herabsenken muß, daß sie, um der unzerreißlichen Verbindung dieser Absicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, sie mit einem fast schon durchsichtigen Tonschleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.

Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandesthätigkeit sich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieses nie herabzusinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes, und durch diesen die Gleichheit, das ist: Einheit des Inhaltes.

Beachten wir aber wohl, daß die ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orchesters nie aus der Willkür des Musikers, als etwa bloß künstliche Klangzuthat, sondern nur aus der Absicht des Dichters zu bestimmen sind. Sprechen diese Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhängendes, ihnen Überflüssiges, aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört. Die bloße absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereitender Situationen,

wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten „Ritornells“, Zwischenspielen, und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf, und wirft die Theilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Musik — nicht mehr als Ausdruck, sondern gewissermaßen als Ausgedrücktes selbst. Auch jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar in der Weise, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Drama's. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdruckes treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von Neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen

Gefühlsausdruck zu ergänzen, und nothwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unserer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen.

Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur den wichtigsten Motiven des Drama's entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängniß verwirklichte, am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht, — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer nothwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: verständlichen, sich gestalten kann.

In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich,

keinesweges aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten, und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte, und nach musikalisch motivirter Willkür sich wiederholte. Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch sie bedingte Bewegung des größeren absoluten Instrumentaltonstückes, des Symphoniesatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefühle möglichst zu rechtfertigenden Zusammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen strebte. Die Rechtfertigung dieser Wiederkehr beruhte aber immer nur auf einer gedachten, nie verwirklichten Annahme, und nur die dichterische Absicht kann diese Rechtfertigung wirklich ermöglichen, weil sie diese als eine nothwendige Bedingung ihrer Verständlichkeit geradesweges erfordert.

Die zu genau unterscheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Theile des Drama's, sondern über das ganze Drama selbst *) als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlichend und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung und die schwächeren der-

*) Der einheitliche Zusammenhang der Themen, den bisher der Musiker in der Ouvertüre herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden.

selben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche — dem Gefühle sich kundgeben. — In diesem Zusammenhange ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch diese Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht.

Fassen wir alles hierauf Bezügliche nochmals zu einem erschöpfenden Ausdrucke zusammen, so bezeichnen wir also die vollendetste einheitliche Kunstform als diejenige, in welcher ein weitester Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens — als Inhalt — sich in einem so vollkommen verständlichen Ausdrucke an das Gefühl mittheilen kann, daß dieser Inhalt in all' seinen Momenten sich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgiebt. Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.

In dieser Einheit des stets vergegenwärtigenden, und den Inhalt nach seinem Zusammenhange umfassenden Ausdruckes ist zugleich und einzig entscheidend auch das bisherige Problem der Einheit des Raumes und der Zeit gelöst.

Raum und Zeit konnten, als Abstraktionen von der wirklichen leiblichen Eigenschaft der Handlung, nur darum die Aufmerksamkeit unserer Drama-konstruirenden Dichter fesseln, weil ein einiger, voll-

kommen verwirklichender Ausdruck des gewollten dichterischen Inhaltes ihnen nicht zu Gebote stand. Raum und Zeit sind gedachte Eigenschaften wirklicher sinnlicher Erscheinungen, die, sobald sie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieser Abstraktionen ist das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer bestimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus sich bedingenden Andauer der Bewegung sich kundgiebt. Die Einheit des Drama's in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heißt sie in Nichts setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts, und werden erst Etwas dadurch, daß sie von etwas Wirklichem, einer menschlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, verneint werden. Diese menschliche Handlung muß das an sich Einheitliche, das ist: Zusammenhängende, sein; nach der Möglichkeit, ihren Zusammenhang zu einem überschaulichen zu machen, bedingt sich die Annahme ihrer Zeitdauer, und nach der Möglichkeit einer vollkommen entsprechenden Darstellung der Scene bedingt sich die Ausdehnung im Raume; denn sie will nur Eines: sich dem Gefühle verständlich machen. — In dem einigsten Raume und in der gedrängtesten Zeit kann sich nach Belieben eine vollkommen uneinige und zusammenhangslose Handlung ausbreiten, — wie wir dieß denn auch in unseren Einheitsstücken zur Genüge sehen. Die Einheit der Handlung bedingt sich dagegen aus ihrem verständlichen Zusammenhange selbst; nur durch Eines kann sie aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der Ausdruck. Haben wir diesen Ausdruck als einheitlichen, d. h. zusammenhängenden und stets den Zusammenhang vergegenwärtigenden, mit dem Vorhergehenden genau ermittelt und als wohlzuermöglichend bezeichnet, so haben wir auch in diesem Ausdrucke das in Zeit und Raum nothwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und, da wo es zum Verständnisse nöthig war, stets Vergegenwärtigtes gewonnen; denn seine nothwendige Gegenwart liegt nicht im Raume und in der Zeit, sondern in dem Eindrucke, der in Raum und Zeit auf uns sich äußert. Die

beim Mangel dieses Ausdruckes entstandenen Bedingungen, wie sie sich an Raum und Zeit knüpften, sind durch den Gewinn dieses Ausdruckes somit aufgehoben, Zeit und Raum durch die Wirklichkeit des Drama's vernichtet.

So wird denn das wirkliche Drama durch Nichts von Außen her mehr beeinflußt, sondern es ist ein organisches Seiendes und Werdendes, welches sich aus seinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit Außen, an der Nothwendigkeit des Verständnisses seiner Kundgebung — und zwar seiner Kundgebung als solchen wie es ist und wird — entwickelt und gestaltet, seine verständliche Gestaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerstem Bedürfnisse heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhaltes gebiert.

VII.

In der hiermit beendigten Darstellung habe ich Möglichkeiten des Ausdruckes bezeichnet, deren eine dichterische Absicht sich bedienen **kann**, und deren die höchste dichterische Absicht zu ihrer Verwirklichung sich bedienen **muß**. Die Wahrmachung dieser Möglichkeiten des Ausdruckes bedingt sich einzig aus der höchsten dichterischen Absicht: diese kann aber erst gefaßt werden, wenn der Dichter jener Möglichkeiten sich bewußt ist. —

Wer mich hiergegen so verstanden hat, als wäre es mir darum zu thun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen. — Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte. — Das Neue, das ich etwa sagte, ist nichts Anderes als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denkendem Künstler bewußt ward, da ich Das nach seinem

Zusammenhange erfaßte, was von Künstlern bisher nur getrennt gefaßt worden ist. Ich habe somit nichts Neues erfunden, sondern nur jenen Zusammenhang gefunden. —

Es bleibt mir nur noch übrig, das Verhältniß zwischen Dichter und Musiker, wie es aus der obigen Darstellung hervorgeht, zu bezeichnen. Um dieß in Kürze zu thun, beantworten wir uns zunächst die Frage: „Hat sich der Dichter dem Musiker, und der Musiker dem Dichter gegenüber zu beschränken?"

Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer — weisen — Beschränkung nach Außen möglich geschienen: Mäßigung seiner Triebe, somit der Kraft seines Vermögens war die erste Anforderung der staatlichen Gemeinsamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität Anderer angesehen werden, und Selbstbeschränkung der Individualität war dagegen höchste Tugend und Weisheit. — Genau genommen war diese, vom Weisen gepredigte, von Lehrdichtern besungene, vom Staate endlich als Unterthanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demuth geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte — aber nicht ausgeübte, gedachte — aber nicht verwirklichte; und so lange eine Tugend gefordert wird, wird sie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieser Tugend war entweder eine despotisch erzwungene — somit also ohne das Verdienst der Tugend, wie es gedacht wurde; oder sie war eine nothwendig freiwillige, unreflektirte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der selbstbeschränkende Wille, sondern — die Liebe. — Dieselben Weisen und Gesetzgeber, welche die Ausübung der Selbstbeschränkung durch Reflexion forderten, reflektirten

nicht einen Augenblick darüber, daß sie Knechte und Sklaven unter sich hatten, denen sie jede Möglichkeit der Ausübung dieser Tugend abschnitten; und doch waren diese in Wahrheit die Einzigen, welche sich wirklich um eines Anderen willen beschränkten, weil sie dazu gezwungen waren: unter sich bestand bei jener herrschenden und reflektirenden Aristokratie die Selbstbeschränkung nur in der Klugheit des Egoismus, die ihnen die Absonderung, das Unbekümmertsein um Andere anrieth, und dieses Gehenlassen Anderer, das in äußerlichen, der Hochachtung und Freundschaft abgeborgten Formen sich einen ganz anmuthigen Schein zu geben wußte, war ihnen gerade nur dadurch möglich, daß andere Menschen, eben als Knechte und Hörige, ihnen zu Gebote standen, die jene abgesonderte, wohlbegrenzte Selbständigkeit ihren Herren einzig ermöglichten. Wir sehen in der, jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände das nothwendige Ergebniß der Forderung einer unmöglichen Tugend, die schließlich durch eine barbarische Polizei geltend erhalten wird. Nur das gänzliche Verschwinden dieser Forderung und der Gründe, aus denen sie gestellt wurde, — nur die Aufhebung der unmenschlichsten Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben, kann den gedachten Erfolg der Anforderung der Selbstbeschränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der freien Liebe. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermeßlich erhöhtem Maaße herbei, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich — höchste Kraftentwickelung unseres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigsten Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten eines geliebten Gegenstandes. —

Wenden wir nun diese Erkenntniß auf den vorliegenden Fall an, so sehen wir, daß Selbstbeschränkung des Dichters wie des Musikers in ihrer höchsten Konsequenz den Tod des Drama's herbeiführen, oder vielmehr seine Belebung gar nicht erst ermöglichen

würde. Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränkten, könnten sie nichts Anderes vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen, und da der Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zu Grunde gehen müssen. — Beschränken sich Dichter und Musiker nun gegenseitig aber nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie irgend sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, — so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren. —

Ist die dichterische Absicht — als solche — noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers — als solcher — noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserem Gefühle als nothwendig gerechtfertigte menschliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen soll.

Erklären wir dem Musiker daher, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine eindruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn

sie die dichterische Absicht in sich schließt; daß er, als Verwirklicher der dichterischen Absicht, aber ein unendlich Höherer ist, als er in seinem willkürlichen Schaffen ohne diese Absicht war, — denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung ist die seinige selbst höher als die der bedingenden, bedürftigen Absicht an sich, die wiederum dennoch die höchste, menschliche ist; daß er endlich, als von dieser Absicht in seiner Kundgebung bedingt, zu einer bei Weitem reicheren Kundgebung seines Vermögens veranlaßt wird, als er es in seiner einsamen Stellung war, wo er — um möglichster Verständlichkeit wegen — sich selbst beschränken, nämlich zu einer Thätigkeit anhalten mußte, die nicht seine eigenthümliche als Musiker war, während er gerade jetzt zur unbeschränktesten Entfaltung seines Vermögens nothwendig aufgefordert ist, weil er ganz nur Musiker sein darf und soll.

Dem Dichter erklären wir aber, daß seine Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers — so weit sie eine an das Gehör kundzugebende ist — nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist; daß überall da, wo seine Absicht noch kenntlich ist, er auch noch nicht vollständig gedichtet hat; daß er daher seine Absicht als eine höchste dichterische nur darnach bemessen kann, daß sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen ist.

Das Maaß des Dichtungswerthen bezeichnen wir schließlich daher so: — wenn Voltaire von der Oper sagte: „was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen", so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth.

Nach dem Gesagten dürfte es fast überflüssig erscheinen, noch die Frage aufzuwerfen, ob wir uns Dichter und Musiker in zwei Personen, oder nur in einer zu denken haben sollen?

Der Dichter und der Musiker, den wir meinen, sind sehr gut als zwei Personen zu denken. Der Musiker könnte sogar, in seiner praktischen Vermittelung zwischen der dichterischen Absicht und ihrer endlichen leibhaftigen Verwirklichung durch die thatsächliche scenische Darstellung, vom Dichter nothwendig als besondere Person bedingt sein, und zwar als eine, wenn auch nicht nothwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter — jüngere als der Dichter. Diese jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung — auch im lyrischen Momente — näher stehende Person dürfte dem erfahreneren, reflektirenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung seiner Absicht erscheinen, als er selbst; und aus seiner natürlichen Neigung zu diesem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, sobald dieser die vom Älteren ihm mitgetheilte dichterische Absicht mit williger Begeisterung in sich aufnähme, die schöne edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter seine — wie nicht anders möglich — hier nur angedeutete Absicht von dem Jüngeren vollkommen verstanden wüßte, und daß dieser Jüngere fähig wäre, seine Absicht zu verstehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Musiker zum nothwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn sein Antheil an dem Empfängnisse ist der Trieb, mit warmem, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzutheilen. An diesem, in einem Anderen erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigende Wärme für sein Erzeugniß gewinnen, die ihn zur mitthätigsten Theilnahme auch an der Geburt selbst bestimmen müßte. Gerade die Doppelthätigkeit der Liebe müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künstlerische Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Musiker zu einander einnehmen, und erkennen wir diese nach den

Grundsätzen der Selbstbeschränkung als egoistische Absonderung so geordnet, wie wir sie zwischen allen Faktoren unserer heutigen staatlichen Gesellschaft wahrzunehmen haben, so fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Öffentlichkeit gegenüber Jeder für sich glänzen will, nur der Einzelne den Geist der Gemeinschaft in sich aufnehmen und nach — immerhin unvermögenden — Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht Zweien kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Drama's kommen, weil Zweie im Austausche dieses Gedankens der Öffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit nothwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müßten, und dieses Geständniß ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein ist von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben läßt*). —

---

*) Ich muß hier ausdrücklich meiner selbst Erwähnung thun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser etwa entstandenen Verdacht von mir abzuweisen, als ob ich mit der hier geschehenen Darstellung des vollendeten Drama's gleichsam einen Versuch zur Verständlichung meiner eigenen künstlerischen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir gestellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, also dieß gemeinte Drama selbst schon zu Stande gebracht hätte. Niemand kann es gegenwärtiger sein als mir, daß die Verwirklichung des von mir gemeinten Drama's von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, sei diese auch unendlich größer als die meinige, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegentheil vorhanden ist. Dennoch gestehe ich, daß meine künstlerischen Arbeiten wenigstens für mich von großer Wichtigkeit waren, denn sie müssen mir leider, so weit ich um mich sehe, als die einzigen Zeugnisse eines Strebens gelten, aus dessen Erfolgen, so gering sie sind, einzig Das zu erlernen war, was ich — aus Unbewußtsein zum Bewußtsein gelangend — erlernte, und — hoffentlich zum Heile

Werfen wir noch einen Blick auf unsere musikalisch-dramatische Öffentlichkeit, um aus ihrem Zustande uns deutlich zu machen, warum das von uns gemeinte Drama unmöglich jetzt zur Erscheinung kommen kann, und wie das dennoch gewagte nicht Verständniß, sondern nur höchste Verwirrung hervorrufen müßte.

Wir mußten als unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes die Sprache selbst erkennen. Daß wir das Gefühlsverständniß der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu ersetzenden Verlust für die dichterische Kundgebung an das Gefühl begreifen. Wenn wir nun die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künstlerischen Ausdruck darlegten, und aus dieser, dem Gefühlsverständnisse wieder zugeführten Sprache den vollendeten musikalischen Ausdruck ableiteten, so fußten wir allerdings auf einer Voraussetzung, die nur durch das Leben selbst, nicht durch den künstlerischen Willen allein verwirklicht werden kann. Nehmen wir aber an, daß der Künstler, dem die Entwickelung des Lebens nach seiner Nothwendigkeit aufgegangen ist, dieser Entwickelung mit gestaltendem Bewußtsein entgegenzukommen habe, so wäre dessen Streben, seine prophetische Ahnung zur künstlerischen That zu erheben, gewiß als vollkommen gerechtfertigt anzuerkennen und jedenfalls ihm das Lob

der Kunst — jetzt mit voller Überzeugung aussprechen kann. Nicht auf meine Leistungen, sondern auf Das, was mir aus ihnen so zum Bewußtsein gekommen ist, daß ich es als Überzeugung aussprechen kann, bin ich stolz.

zuzuertheilen, für jetzt nach einer vernünftigsten künstlerischen Richtung sich bewegt zu haben.

Überblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbstthätigen Antheil an der Entwickelung des musikalischen Drama's, der Oper, genommen haben, — und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche —, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die deutsche eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache — als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist — spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache. Wollen wir nun annehmen, daß auch für diese Sprachen ganz neue, von uns noch nicht geahnte Bedingungen zur gefühlsverständlichen Umgestaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem historischen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt, — und dürfen wir jedenfalls auch versichert sein, daß gerade die Kunst, wenn sie in diesem neuen Leben Das ist, was sie sein soll, auf jene Umgestaltung einen ungemein wichtigen Einfluß äußern wird, — so müssen wir erkennen, daß ein solcher Einfluß derjenigen Kunst am ergiebigsten entsprießen muß, welche in ihrem Ausdrucke sich auf eine Sprache gründet, deren Zusammenhang mit der Natur dem Gefühle jetzt schon noch kenntlicher ist, als es bei der italienischen und französischen Sprache der Fall ist. Jene vorahnende Entwickelung des Einflusses des künstlerischen Ausdruckes auf den des Lebens kann zunächst nicht von Kunstwerken ausgehen, deren sprachliche Grundlage in der italienischen oder französischen Sprache liegt, sondern von allen modernen Opernsprachen ist nur die deutsche befähigt, in der Weise, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen

Ausdruckes verwandt zu werden, schon weil sie die einzige ist, die auch im gewöhnlichen Leben den Accent auf den Wurzelsylben erhalten hat, während in jenen der Accent nach willkürlicher naturwidriger Konvention auf — an sich bedeutungslose — Beugungssylben gelegt wird.

Das über Alles wichtige Grundmoment der Sprache also ist es, das uns für den Versuch eines vollkommen zu rechtfertigenden, höchsten künstlerischen Ausdruckes im Drama auf die deutsche Nation hinweiset; und wäre es dem künstlerischen Willen allein möglich, das vollendete dramatische Kunstwerk zu Tage zu fördern, so könnte dieß jetzt nur in deutscher Sprache geschehen. Was diesen künstlerischen Willen als einen ausführbaren bedingt, liegt zunächst aber in der Genossenschaft der künstlerischen Darsteller: betrachten wir die Wirksamkeit dieser auf deutschen Bühnen. —

Italienische und französische Sänger sind gewohnt, nur musikalische Kompositionen vorzutragen, die auf ihre Muttersprache verfaßt sind: so wenig diese Sprache in einem vollkommen naturgemäßen Zusammenhange mit der musikalischen Melodie stehen mag, so ist doch Eines bei dem Vortrage italienischer oder französischer Sänger unverkennbar, — die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede — als solcher. Ist dieses bei den Franzosen noch ersichtlicher als bei den Italienern, so muß doch Jedem die Deutlichkeit und Energie auffallen, mit der auch diese die Worte aussprechen, und dieß namentlich in den drastischen Phrasen des Rezitatives. Vor Allem aber muß dieß Eine an Beiden anerkannt werden, daß sie ein

natürlicher Instinkt davor bewahrt, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen.

Deutsche Sänger sind dagegen gewohnt, zum überwiegend größten Theile nur in Opern zu singen, die aus der italienischen oder französischen Sprache in die deutsche übersetzt sind. Bei diesen Übersetzungen ist nie weder ein dichterischer noch musikalischer Verstand thätig gewesen, sondern sie wurden von Leuten, die weder Dichtkunst noch Musik verstanden, im geschäftlichen Auftrage ungefähr so übersetzt, wie man Zeitungsartikel oder Kommerznotizen überträgt. Gemeinhin waren diese Übersetzer vor Allem nicht musikalisch; sie übersetzten ein italienisches oder französisches Textbuch für sich, als Wortdichtung, nach einem Versmaaße, welches als sogenanntes jambisches unverständiger Weise ihnen dem gänzlich unrhythmischen des Originales entsprechend vorkam, und ließen diese Verse von musikgeschäftlichen Ausschreibern unter die Musik so setzen, daß die Sylben den Noten der Zahl nach zu entsprechen hatten. Die dichterische Mühe des Übersetzers hatte darin bestanden, die gemeinste Prosa mit läppischen Endreimen zu versehen, und da diese Endreime selbst oft peinliche Schwierigkeiten darboten, war ihnen — den in der Musik fast gänzlich unhörbaren — zu Liebe auch die natürliche Stellung der Wörter bis zur vollsten Unverständlichkeit verdreht worden. Dieser an und für sich häßliche, gemeine und sinnverwirrte Vers wurde nun einer Musik untergelegt, zu deren betonten Accenten er nirgends paßte: auf gedehnte Noten kamen kurze Sylben, auf gedehnte Sylben aber kurze Noten; auf die musikalisch betonte Hebung kam die Senkung des Verses, und so umgekehrt *). Von diesen gröbsten sinnlichen Verstößen schritt die Übersetzung bis zur vollkommenen Entstellung des Sinnes vor, und prägte diese dem Gehöre recht geflissentlich noch

*) Ich hebe diese gröbsten Verstöße heraus, nicht weil sie in Übersetzungen gerade immer vorkamen, sondern weil sie — ohne Sänger und Hörer zu stören — oft vorkommen konnten: ich bediene mich daher des Superlatives, um den Gegenstand nach seiner kenntlichsten Physiognomie zu bezeichnen.

durch zahlreiche Wortwiederholungen in einer Weise ein, daß dieses unwillkürlich sich vom Texte gänzlich ab und nur noch auf die rein melodische Kundgebung wandte. — In solchen Übersetzungen wurden der deutschen Kunstkritik die Opern Gluck's vorgeführt, deren wesentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede bestand. Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'schen Oper gesehen, und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern sich einen Maaßstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf litterarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Übersetzungen vor sich gingen. —

Bei Weitem wichtiger, als auf die preußische Ästhetik, war aber der Einfluß dieser Übersetzungen auf unsere deutschen Opernsänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Übereinstimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten sie sich nothgedrungen bald entwinden; sie gewöhnten sich daran, den Text — als einen sinngebenden — immer unbeachteter zu lassen, und durch diese Unbeachtung ermunterten sie von Neuem die Übersetzer zu immer vollendeterer Nachlässigkeit in ihren Arbeiten, die endlich immer mehr nur die Bestimmung erhielten, als gedruckte Textbücher dem Publikum ganz in dem Sinne, wie Inhaltsprogramme zur Erklärung einer Pantomime dienen sollen, in die Hände gegeben zu werden. Unter solchen Umständen gab der dramatische Sänger schließlich auch noch die unnütze Mühe der deutlichen Aussprache der Vokale und Konsonanten auf, die für den Gesang, den er nun als reines musikalisches Instrument ausführte, ihm nur hinderlich und erschwerend waren. Es blieb ihm und dem Publikum somit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die absolute Melodie, die unter so bewandten Umständen nun auch

auf das Rezitativ übertragen ward. Da die Grundlage desselben im Munde des übersetzten deutschen Sängers nicht mehr die Rede war, so gelangte das Rezitativ, mit dem er so nicht wußte was anfangen, für ihn bald zu einem eigenthümlichen Werthe: es war nämlich dieß Rezitativ durch das Zeitmaaß der Melodie nicht mehr gebunden, und frei von dem peinlichen Takte des Orchesterdirigenten, fand der Sänger hier eine Gelegenheit, nach Belieben in der Produktion seiner Stimme sich zu ergehen. Das Rezitativ ohne Rede war für ihn ein Chaos zusammenhangsloser Noten, aus denen er nun jedesmal diejenigen herausholen durfte, die seiner Stimmlage sich besonders günstig zeigten; solch' ein Ton, der sich aller vier bis fünf Noten einmal darbot, ward nun zur Wonne befriedigter Stimmeitelkeit so lange ausgehalten, bis der Athem ausging, und jeder Sänger liebte es daher sehr, mit einem Rezitativ aufzutreten, weil dieß ihm die beste Gelegenheit gab, sich — nicht etwa als dramatischer Redner, sondern — als Eigenthümer eines guten Stimmkehlkopfes und tüchtiger Lungen auszuweisen. Dessenungeachtet blieb das Publikum dabei, daß dieser oder jener Sänger sich als dramatischer Sänger auszeichne: man verstand darunter genau dasselbe, was man an einem Violinvirtuosen rühmte, wenn er durch Abstufungen und Übergänge den rein musikalischen Vortrag unterhaltend und interessant zu machen wußte.

Die künstlerischen Ergebnisse hieraus kann man sich leicht vorstellen, wenn man plötzlich diesen Sängern die Wortversmelodie, über die wir uns genau verständigt haben, zum Vortrage geben wollte. Sie würden sie um so weniger vortragen können, als sie sich bereits daran gewöhnt haben, auch in Opern, die auf deutsche Texte komponirt sind, mit dem gleichen Verfahren wie bei übersetzten Opern durchzukommen; und hierin wurden sie von unseren modernen deutschen Opernkomponisten selbst unterstützt. — Von jeher ist die deutsche Sprache von deutschen Komponisten nach einer willkürlichen Norm behandelt worden, die sie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie sie

sie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Produkt zu uns übergesiedelt worden ist. Die absolute Opernmelodie, mit ihren ganz bestimmten melismischen und rhythmischen Besonderheiten, wie sie in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren Sprache sich ausgebildet hatte, war auch deutschen Opernkomponisten das von Anfang herein Maaßgebende gewesen; diese Melodie war von ihnen nachgeahmt und variirt worden, und ihren Anforderungen hatte sich die Eigenthümlichkeit unserer Sprache und ihres Accentes fügen müssen. Von jeher ist von unseren Komponisten die deutsche Sprache wie eine übersetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer sich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winter's „Unterbrochenes Opferfest". Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnsprachaccente, ist selbst der sinnliche Accent der Wurzelsylben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewisse Wörter von zusammengesetztem, doppeltem Wurzelaccente sind aber geradesweges für unkomponirbar erklärt, oder — wenn sie durchaus angewandt werden mußten — in einem unserer Sprache ganz fremden, entstellenden Accente musikalisch wiedergegeben worden. Selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. — In neuesten Zeiten ist von deutschen Opernkomponisten geradesweges der aus den Übersetzungen herrührende sprachbeleidigende Tonaccent nachgeahmt, und als eine Erweiterung des Opernsprachvermögens beibehalten worden, — so daß Sänger, denen eine Wortversmelodie, wie wir sie meinen, zum Vortrage gegeben würde, in *unserem* Sinne zu diesem Vortrage durchaus unfähig gemacht wären. — Das Charakteristische dieser Melodie liegt in der bestimmten Bedingung ihres musikalischen Ausdruckes aus dem Sprachverse nach seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft: nur aus diesen Bedingungen gestaltete sie sich so, wie sie sich musikalisch kundgiebt, und das stets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieser Bedingungen ist wiederum die nothwendige Bedingung für ihr Ver=

ständniß. Diese Melodie nun, von ihren Bedingungen losgelöst, wie unsere Sänger sie vom Sprachverse vollkommen loslösen würden, bliebe eine unverständliche und eindruckslose; könnte sie dennoch nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken, so würde sie wenigstens nie in dem Sinne wirken, wie sie es der dichterischen Absicht nach soll, und dieses wäre — selbst wenn jene Melodie an sich dem Gehöre Gefallen erwecken sollte — eben die Vernichtung der dramatischen Absicht, welche in jene Melodie, wenn sie beziehungsvoll im Orchester wiederkehrt, die Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung setzt, — eine Bedeutung, die ihr nur zu eigen sein kann, wenn sie nicht als absolute Melodie, sondern als einem kundgegebenen bestimmten Sinne entsprechend von uns erfaßt worden ist, und als solche bewahrt werden kann. Ein Drama, in der Worttonsprache, wie wir sie bezeichneten, kundgegeben, würde — von unseren sprachlosen Sängern dargestellt — daher nur einen rein musikalischen Eindruck auf den Zuhörer noch machen können, und dieser würde sich, bei dem Wegfall der bezeichneten Bedingungen für das Verständniß, folgendermaßen herausstellen. Der sprachlose Gesang müßte uns überall da gleichgiltig und gelangweilt stimmen, wo wir ihn nicht zu der Melodie sich erheben sehen, die als absolute, in ihrer Kundgebung und durch unser Empfängniß vom Sprachverse losgelöste, unser Gehör fesselte und zur Theilnahme bestimmte. Diese Melodie, vom Orchester als bedeutungsvolles dramatisches Motiv der Erinnerung zurückgerufen, würde uns eben nur die Erinnerung an sie, als nackte Melodie, nicht aber an das in ihr kundgegebene Motiv erwecken, ihre Wiederkehr an einer anderen Stelle des Drama's uns also vom gegenwärtigen Momente abziehen, nicht aber ihn uns verständlichen. Ihrer Bedeutung ledig könnte diese Melodie unser Gehör, durch das unsere *innere* Empfindung eben nicht angeregt ist, sondern in dem nur der Durst nach äußerlichem, d. h. unmotivirt wechselndem Genuß erweckt wurde, bei ihrer Wiederkehr fast nur ermüden, und Das als belästigende Armuth in der Kundgebung erscheinen lassen, was in Wahrheit einem reichen

Gedankengehalte am sinnvollsten und sinnfälligsten entspricht. Das Gehör, das bei nur musikalischer Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begrenzten musikalischen Gefüges fordert, würde durch die große Ausdehnung dieses Gefüges über das ganze Drama vollständig verwirrt werden; denn diese große Ausdehnung auch der musikalischen Form kann nur von dem, für das wirkliche Drama gestimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verständlichkeit gefaßt werden: dem für dieses Drama aber nicht gestimmten, sondern im sinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenseitig unzusammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; und das ganze musikalische Gebäude müßte daher den Eindruck eines zusammenhangslosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein wir uns aus Nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers erklären könnten.

Was uns in diesem Eindrucke aber noch mehr bestärken müßte, wäre die scheinbar zerrissene, zügellose und wüst durcheinandergreifende Kundgebung des Orchesters, dessen Wirkung auf den absoluten Gehörsinn nur dann eine befriedigende sein kann, wenn sie in festgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen sich konsequent äußert.

Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist — wie wir sahen — die dramatische Gebärde der Handlung. Beachten wir nun, welchen Einfluß auf die nothwendig erforderliche Gebärde der Umstand haben muß, daß der Sänger ohne Sprache singt. Der Sänger, der nicht weiß, daß er der Darsteller einer zunächst sprachlich ausgedrückten und bestimmten dramatischen Persönlichkeit ist, demnach auch nicht den Zusammenhang seiner dramatischen Kundgebung mit der der ihn berührenden Persönlichkeiten kennt, — somit selbst nicht weiß, was er ausdrückt, ist folglich ganz gewiß auch nicht im Stande, die zum Verständnisse der Handlung erforderliche Gebärde dem Auge kundzugeben. Er wird,

sobald sein Vortrag der eines sprachlosen musikalischen Instrumentes ist, sich durch die Gebärde entweder gar nicht ausdrücken, oder sie nur in der Weise gebrauchen, wie ungefähr der Instrumentalvirtuos sich genöthigt sieht, zur Hervorbringung des Tones in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Momenten des sinnlichen Ausdruckes sich ihrer als einer physisch ermöglichenden zu bedienen. Diese physisch nothwendigen Momente der Gebärde sind dem vernünftigen Dichter und Musiker unwillkürlich gegenwärtig gewesen: er kennt ihre Erscheinung im Voraus; er hat sie aber zugleich in Übereinstimmung mit dem Sinne des dramatischen Ausdruckes gesetzt, und ihnen somit die Eigenschaft einer bloß physisch ermöglichenden Hilfe genommen, indem er eine durch den physischen Organismus, zur Hervorbringung dieses Tones und dieses besonderen musikalischen Ausdruckes, bedingte Gebärde genau mit der Gebärde in Einklang setzte, die zugleich dem ausgedrückten Sinne in der Kundgebung der dramatischen Persönlichkeit entsprechen soll, und zwar in der Weise, daß die dramatische Gebärde, die ihren Grund allerdings auch in einer physisch bedingten haben muß, diese physische nach einer höheren, dem dramatischen Verständnisse nöthigen Bedeutung rechtfertigen, sie als rein physische somit decken und aufheben soll. Dem nach den Regeln der absoluten Gesangskunst geschulten Theatersänger ist nun eine gewisse Konvention gelehrt worden, nach welcher er auf der Bühne seinen Vortrag durch die Gebärde zu begleiten habe. Diese Konvention besteht in nichts Anderem, als in einer, der Tanzpantomime entnommenen, Verанständigung der physisch durch den Gesangsvortrag bedingten Gebärde, die bei ungeschulteren Sängern in groteske Übertreibung und Roheit ausartet. Diese konventionelle Gebärde, die an und für sich nur dazu wirkt, den abgehenden Sprachsinn der Melodie noch vollkommen zu verdecken, bezieht sich aber auch nur auf die Stellen des Drama's, wo der Darsteller wirklich singt: sobald er damit aufhört, hält er sich auch für die Gebärde zu keiner weiteren Kundgebung verpflichtet. Unsere Opernkomponisten haben nun die Pausen des Gesanges zu

Orchesterzwischenspielen benutzt, in denen entweder einzelne Instrumentisten ihre besondere Geschicklichkeit zu zeigen hatten, oder der Komponist selbst die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Kunst der Instrumentalweberei zu ziehen sich vorbehielt. Diese Zwischenspiele werden von den Sängern, sobald sie nicht mit dankenden Verbeugungen für erhaltenen Applaus beschäftigt sind, wiederum nach gewissen Regeln des theatralischen Anstandes ausgefüllt: man geht auf die andere Seite des Prosceniums, oder schreitet nach dem Hintergrunde — wie um zu sehen, ob Jemand käme, tritt wieder nach vorn und schlägt die Augen gen Himmel. Weniger für anständig, dennoch aber für erlaubt und durch die Verlegenheit gerechtfertigt, gilt es, wenn man sich während solcher Pausen zu den Mitspielenden neigt, verbindlich mit ihnen sich unterhält, die Falten des Gewandes in Ordnung bringt, oder endlich auch gar Nichts thut, und geduldig das Orchesterschicksal über sich ergehen läßt*).

Zu diesem Gebärdenspiel unserer Opernsänger, das ihnen durch den Geist und die Form der übersetzten Opern, in denen sie fast einzig zu singen gewöhnt sind, geradesweges diktirt ist, halte man nun die nothwendigen Anforderungen des von uns gemeinten Drama's, und schließe aus der vollständigen Nichterfüllung dieser Anforderungen auf den verwirrenden Eindruck, den das Orchester auf den Zuhörer hervorbringen muß. Das Orchester, nach der Wirksamkeit, die wir ihm verliehen, war in seinem Vermögen des Ausdruckes des Unaussprechlichen namentlich dazu bestimmt, die dramatische Gebärde in der Weise zu tragen, zu deuten, ja gewissermaßen erst zu ermöglichen, daß das Unaussprechliche der Gebärde durch seine Sprache uns zum vollen Verständnisse gebracht würde. Es nimmt somit jeden Augenblick den rastlosesten Antheil an der Handlung, deren Motiven und Ausdruck; und seine Kundgebung soll grundsätzlich an sich keine

*) Soll ich der Ausnahmen erwähnen, die gerade dadurch, daß sie ohne Einfluß auf sie blieben, uns die Macht der Regel gezeigt haben?

vorausbestimmte Form haben, sondern seine einigste Form erst durch seine Bedeutung, durch sein antheilnehmendes Verhalten zum Drama, durch Einswerden mit dem Drama gewinnen. Nun denke man sich z. B. eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgiebt, vom Orchester gerade so begleitet und ausgedrückt, wie diese Gebärde es bedarf: — bei vollkommener Übereinstimmung muß dieß Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darsteller in irgend welcher gleichgiltigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponisten erscheinen? — Wir können nach Belieben diese Fälle vertausendfältigen: von allen denkbaren seien nur folgende angeführt.

Eine Liebende entließ soeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus sie ihm in die Ferne nachblicken kann; ihre Gebärde verräth unwillkürlich, daß der Scheidende noch einmal sich gegen sie umwendet; sie sendet ihm einen stummen letzten Liebesgruß zu. Diesen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orchester in der Weise, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes stummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darstellerin in dem wirklich gesprochenen Gruße uns kundthat, mit welchem sie den Geliebten empfing, ehe sie ihn entließ. Diese Melodie, wenn sie zuvor von einer *sprachlosen* Sängerin gesungen war, macht bei ihrer Wiederkehr an und für sich nicht den sprechenden, Gedenken erweckenden Eindruck, den sie jetzt hervorbringen soll; sie erscheint uns nur als die Wiederholung eines vielleicht lieblichen Thema's, das der Komponist noch einmal vorführt, weil es ihm selbst gefallen hat, und er damit zu kokettiren sich für berechtigt hält. Faßt die Sängerin dieses Nachspiel aber eben nur als ein „Orchester-Ritornell" auf, führt sie jenes Gebärdenspiel gar

nicht aus, und bleibt sie dafür gleichgiltig im Vordergrunde stehen — um eben nur den Verlauf eines Ritornells abzuwarten, so giebt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres, als jenes Zwischenspiel, das, ohne Sinn und Bedeutung, gerade nur eine Länge ist, und füglich gestrichen sein sollte.

Ein anderer Fall ist aber endlich der, wo eine durch das Orchester verständlichte Gebärde geradesweges von entscheidender Wichtigkeit ist. — Eine Situation hat sich abgeschlossen; Hindernisse sind beseitigt, die Stimmung ist befriedigt. Dem Dichter, der aus dieser Situation eine folgende als nothwendig ableiten will, liegt aus dieser zu verwirklichenden Absicht daran, jene Stimmung als in Wahrheit nicht vollkommen befriedigend, jene Hindernisse der bisherigen Situation nicht als gänzlich beseitigt empfinden zu lassen; es kommt ihm darauf an, die scheinbare Beruhigung der dramatischen Personen uns als eine Selbsttäuschung derselben erkennen zu lassen, und deßhalb unser Gefühl so zu stimmen, daß wir eine weitere, veränderte Entwickelung der Situation aus unserer mitschaffenden Sympathie als nothwendig bedingen, und er führt uns zu diesem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnißvollen Person vor, mit welcher diese, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine schließlich befriedigende Lösung in Besorgniß sind, der entscheidenden Person droht. Der Inhalt dieser Drohung soll uns als Ahnung erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine Erinnerung knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das

Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird. — Diese drohende Gebärde *fällt nun aber aus*; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orchester macht sich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer musikalischen Phrase breit, deren Sinn wir dem früheren sprachlosen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an diesem Orte wir daher für eine phantastische, rügenswürdige Willkür des Komponisten halten.

Dieß sei genug, um die demüthigenden weiteren Konsequenzen auf das Verständniß unseres Drama's zu ziehen! —

Ich habe allerdings hier der gröbsten Verstöße erwähnt; daß sie aber auf Bühnen, die noch vom besten Geiste beseelt sind, dennoch in jeder Opernaufführung vorkommen *können*, wird sowohl Niemand in Abrede stellen, der das Wesen dieser Aufführung vom Standpunkte der dramatischen Forderung aus beobachtet hat, als es uns einen Begriff von der künstlerischen Entsittlichung zu geben vermag, die unter unseren Bühnensängern *namentlich* durch den hervorgehobenen Umstand eingerissen ist, daß sie meist nur übersetzte Opern singen. Denn, wie gesagt, bei Italienern und Franzosen findet man Das, was ich hier rügte, nicht, oder doch bei Weitem nicht in dem Grade, — und bei den Italienern schon deßwegen nicht, weil die Opern, die sie zu singen haben, durchaus keine anderen Anforderungen an sie stellen, als die, denen sie eben in ihrer Weise vollkommen genügen können.

Gerade auf deutschen Bühnen, also in der Sprache, in der es für jetzt am vollkommensten zu ermöglichen wäre, würde das von uns gemeinte Drama nur die höchste Verwirrung und das gänzlichste Misverständniß hervorrufen. Darsteller, denen die Absicht des Drama's in ihrem nächsten Fundamentalorgane — der Sprache — gar nicht gegenwärtig und fühlbar ist, können diese Absicht auch nicht fassen, und versuchten sie vom rein musikalischen Standpunkte aus — wie es zumeist geschieht — diese Absicht zu erfassen, so müßten sie diese nur misverstehen, und in irrthümlicher Befangenheit gewiß Alles, nur nicht eben diese Absicht verwirklichen.

Dem Publikum*) bliebe somit nur noch die, von der dramatischen Absicht losgelöste, Musik übrig, und diese Musik würde genau nur da Eindruck auf die Zuhörer machen können, wo sie sich von der dramatischen Absicht in der Weise zu entfernen schiene, daß sie ganz für sich einen ohrgefälligen Reiz darböte. Von dem scheinbar unmelodischen Gesange der Sänger ab — nämlich „unmelodisch" im Sinne der gewohnten, auf den Gesang übergetragenen Instrumental=

*) Unter dem Publikum kann ich nie die Einzelnen verstehen, die vom abstrakten Kunstverständnisse aus sich mit Erscheinungen befreunden, die auf der Bühne nicht verwirklicht werden. Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesammtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständniß kommen soll, die in ihrer Theilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, als vorgeführte allverständlichte Handlung, gelenkt werden sollen. Das Publikum, das demnach ohne alle Kunstverstandesanstrengung genießen soll, wird in seinen Ansprüchen durchaus beeinträchtigt, wenn die Darstellung — aus den angegebenen Gründen — die dramatische Absicht nicht verwirklicht, und es ist vollkommen in seinem Rechte, wenn es einer solchen Darstellung den Rücken wendet. Dem Kunstverständigen dagegen, der die unverwirklichte dramatische Absicht aus dem Textbuche und aus der kritischen Deutung der Musik — wie sie ihm von unseren Orchestern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt — sich, der Darstellung zum Trotze, als verwirklicht zu denken bemüht, ist eine geistige Anstrengung zugemuthet, die ihm allen Genuß des Kunstwerkes rauben, und Das zur abspannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben sollte.

melodie — müßte das Publikum sich nach Genuß aus dem Orchesterspiele umsehen, und hier würde es vielleicht von Einem gefesselt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer sehr wechselvollen und mannigfaltigen *Instrumentation*.

Um das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne, hat der von der dichterischen Absicht erfüllte Musiker — wie wir bereits erklärten — nicht etwa sich zu beschränken, sondern seine Erfindungsgabe ganz nach der von ihm empfundenen Nothwendigkeit eines treffendsten, bestimmtesten Ausdruckes zum Auffinden des mannigfaltigsten Sprachvermögens des Orchesters zu schärfen; so lange dieses Sprachvermögen noch nicht zu so individueller Kundgebung fähig ist, als seiner die unendliche Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive bedarf, kann das Orchester, das in seiner einfarbigeren Kundgebung der Individualität dieser Motive nicht zu entsprechen vermag, nur störend — weil nicht vollkommen befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Drama müßte es daher, wie alles nicht *gänzlich* Entsprechende, eine ablenkende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll ihm, unserer Absicht gemäß, aber *nicht* zugewendet werden dürfen; sondern dadurch, daß es überall *auf das Entsprechendste* der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit *von sich*, als einem *Mittel des Ausdruckes*, ab, *auf den Gegenstand des Ausdruckes* mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, — so daß gerade die *allerreichste* Orchestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermaßen gar nicht beachtet, *gar nicht gehört* zu werden, nämlich nicht in ihrer *mechanischen*, sondern nur in ihrer *organischen* Wirksamkeit, in der sie Eins ist mit dem Drama.

Wie müßte es nun diesen dichterischen Musiker demüthigen, wenn er vor seinem Drama das Publikum mit einziger und besonderer

Aufmerksamkeit der Mechanik seines Orchesters zugewandt sähe, und ihm eben nur das Lob eines „sehr geschickten Instrumentisten" ertheilt würde? Wie müßte es ihm, dem einzig aus der dramatischen Absicht Gestaltenden, zu Muthe sein, wenn Kunstlitteraten über sein Drama berichteten, sie hätten ein Textbuch gelesen, und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durch einander musiziren gehört? —

Könnte dieses Drama unter den bezeichneten Umständen aber eine andere Wirkung hervorbringen? —

Und doch! Sollen wir aufhören, Künstler zu sein? Oder sollen wir uns der nothwendigen Einsicht in die Natur der Dinge begeben, bloß weil wir keinen Vortheil daraus ziehen können? — Wäre es aber kein Vortheil, nicht nur Künstler, sondern auch Mann zu sein, und sollte eine künstliche Unwissenheit, ein weibisches von uns Abweisen der Erkenntniß uns mehr Vortheil bringen, als ein kräftiges Bewußtsein, das uns, wenn wir alle Selbstsucht bei Seite setzen, Heiterkeit, Hoffnung, und vor Allem Muth zu Thaten giebt, die uns erfreuen müssen, wenn sie auch noch so wenig von äußerem Erfolge gekrönt sind?

Gewiß! Nur die Erkenntniß kann uns schon jetzt beglücken, während die Unkenntniß uns in einem hypochondrischen, freudlosen, gespaltenen, kaum wollenden, nirgends aber könnenden Afterkunstschaffen erhält, durch das wir nach Innen unbefriedigt, nach Außen ohne befriedigende Wirkung bleiben.

Blickt um Euch, und seht, wo Ihr lebt, und für wen Ihr Kunst schafft! — Daß uns die künstlerischen Genossen zur Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes unvorhanden sind, müssen wir erkennen, wenn wir irgend durch den künstlerischen Willen geschärfte Augen haben. Wie würden wir uns nun irren, wenn wir diese Erscheinung bloß aus einer, von ihnen selbst verschuldeten Entsittlichung unserer Opernsänger erklären wollten; wie würden wir uns nun täuschen, wenn wir diese Erscheinung für eine zufällige, nicht aber aus einem weiten, allgemeinen Zusammenhange bedingte ansehen zu müssen glaubten! — Setzen wir den Fall, uns würde irgendwie das Vermögen, auf Darsteller und auf eine Darstellung vom Standpunkte der künstlerischen Intelligenz aus so einzuwirken, daß einer höchsten dramatischen Absicht in dieser Darstellung vollkommen entsprochen würde, so müßten wir dann erst recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnisse es allmächtig mitgestaltende Publikum, abginge. Das Publikum unserer Theater hat kein Bedürfniß nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfniß. Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publikum mit unwillkürlicher Gewalt dieses Ganze in zusammenhangslose Theile zersetzen, oder im allerglücklichsten Falle würde es Etwas verstehen müssen, was es nicht verstehen will, weßhalb es mit vollem Bewußtsein einer solchen künstlerischen Absicht den Rücken wendet. Aus diesem Erfolge würden wir den Beweis dafür erhalten, warum auch eine solche Darstellung jetzt gar nicht zu ermöglichen ist, und warum unsere Opernsänger gerade Das sein müssen, was sie jetzt sind und gar nicht anders sein können.

Um uns nun diese Stellung des Publikums zur Darstellung zu erklären, müssen wir nothwendig zur Beurtheilung dieses Publikums selbst schreiten. Wir können im Hinblicke auf frühere Zeiten unserer

Theatergeschichte mit Recht dieses Publikum als im wachsenden Verfalle begriffen uns vorstellen. Das Vorzügliche und besonders Feine, was bereits in unserer Kunst geleistet worden ist, dürfen wir nicht als aus der Luft gekommen betrachten; sondern wir müssen finden, daß es sehr wohl mit aus dem Geschmacke Derjenigen angeregt war, denen es vorgeführt werden sollte. Wir finden dieses feinfühlende, geschmackvolle Publikum in seiner lebhaftesten und bestimmendsten Theilnahme am Kunstschaffen in der Periode der Renaissance uns entgegentreten. Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die Kunst nicht allein beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradesweges als hervorgerufen zu betrachten sind. Dieser Adel, in seiner Stellung als Adel nirgends angefochten, Nichts wissend von der Plage des Knechteslebens, das seine Stellung ihm ermöglichte, dem industriellen Erwerbsgeist des bürgerlichen Lebens sich gänzlich fernhaltend, heiter in seinen Palästen und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen, und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen. Die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozart's Tonbildungen, die dem grotesk gewöhnten heutigen Publikum matt und langweilig vorkommen, ward von den Nachkommen dieses Adels genossen, und zu Kaiser Joseph flüchtete sich Mozart vor der seiltänzerischen Unverschämtheit der Sänger seines „Figaro"; den jungen französischen Kavalieren, die durch ihren begeisterten Applaus die Achill-Arie in der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin schwankende Aufnahme des Werkes als eine günstige entschieden, wollen wir nicht zürnen, — und am allerwenigsten wollen wir vergessen, daß, während die großen Höfe Europa's zu politischen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, in Weimar eine deutsche Fürstenfamilie sorgsam und

entzückt den kühnsten und anmuthigsten Dichtern der deutschen Nation lauschte.

Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmackes ist nun aber Derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt, und die Variation des von ihm beliebten Thema's einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Civilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrotgeber. Wohl ist ihm Alles recht, nur verbietet er Alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er Mensch sein solle, — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Muthes hin: er will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, — sonst, wie gesagt, ist ihm Alles recht. — Wenden wir uns eilig von seinem Anblicke ab! —

Wollen wir mit dieser Welt Verträge schließen? — Nein! Denn auch die demüthigendsten Verträge würden uns als Ausgeschlossene hinstellen. —

Hoffnung, Glauben und Muth können wir nur schöpfen, wenn wir auch den modernen Staatsphilister nicht als ein bedingendes allein, sondern ebenfalls als ein bedingtes Moment unserer Civilisation erkennen, und nach den Bedingungen auch dieser Erscheinung in einem Zusammenhange forschen, wie wir es mit Bezug auf die Kunst hier gethan haben. Nicht eher gewinnen wir Glauben und Muth, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte

jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die, verborgen unter dem Schutte der historischen Civilisation, in ursprünglichster Frische unversiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen, und dem Quelle das Strombett bereiten, in dem wir seine lebendigen Wellen auch fließen *sehen* werden.

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, — weil Alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung Niemand sich vorzuführen vermag, — da ist es der *Künstler*, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — *dem Menschen* — verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im Voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im Voraus zu genießen. Aber sein Genuß ist Mittheilung, und — wendet er sich ab von den sinnlosen Heerden, die auf dem graslosen Schutte weiden, und schließt er um so inniger die seligen Einsamen an die Brust, die mit ihm der Quellader lauschen, — so findet er auch die Herzen, ja die Sinne, denen er sich mittheilen kann. Wir sind *Ältere* und *Jüngere*: denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtniß zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!

Wir sahen den Dichter im sehnsüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er seinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als musikalische Melodie abgespiegelt sah: bis zu diesem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieses Meeres konnte ihm das ersehnte Bild zeigen, und dieses Meer konnte er nicht aus seinem Willen erschaffen, sondern es war das Andere seines Wesens, Das, mit dem er sich vermählen mußte, das er aber nicht aus sich bestimmen und in das Dasein rufen konnte. — So kann der Künstler nicht das ihm nothwendige, ihn erlösende Leben der Zukunft aus seinem Willen bestimmen und in das Dasein rufen; es ist das Andere, ihm Entgegengesetzte, nach dem er sich sehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es sich ihm von einem entgegenstehenden Pole her selbst zuführt, erst für ihn vorhanden ist, seine Erscheinung in sich aufnimmt und ihm erkenntlich wieder zuspiegelt. Das Leben des Meeres der Zukunft kann aber dieses Spiegelbild wiederum nicht aus sich erzeugen: es ist ein Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann. Diesen befruchtenden Samen, der einzig in ihm gedeihen kann, führt ihm nun der Dichter, d. i. der Künstler der Gegenwart, zu: es ist dieser Samen der Inbegriff alles feinsten Lebenssaftes, den die Vergangenheit in ihm sammelte, um als nothwendigen befruchtenden Keim ihn der Zukunft zuzuführen, *denn diese Zukunft ist nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt.* — Die *Melodie* nun, die endlich auf dem Wasserspiegel des harmonischen Meeres der Zukunft sich abspiegelt, ist das hellsehende Auge, mit dem dieses Leben aus der Tiefe seines Meergrundes nach dem heiteren Sonnenlichte heraufblickt: der *Vers*, dessen Spiegelbild sie nur ist, ist aber das eigenste Gedicht des Künstlers der Gegenwart, das er nur aus seinem besondersten Vermögen, aus der Fülle seiner Sehnsucht erzeugte; *und so, wie dieser Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart sich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen.* —

In diesem Leben der Zukunft wird dieß Kunstwerk Das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in seinen Schooß aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur Einer aber kann dieß: —

der Künstler.

Eine Mittheilung an meine Freunde.

(1851.)

Die Veranlassung zu dieser ausführlichen „Mittheilung“ entsprang mir daraus, daß ich die Nothwendigkeit fühlte, mich über den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zu erklären, in welchem die dichterische Eigenschaft und künstlerische Gestaltung meiner bisherigen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen, mit den Ansichten und Behauptungen stehen, die ich kürzlich ausführlicher niederschrieb und unter dem Titel „Oper und Drama“ der Öffentlichkeit vorlegte.

Diese Erklärung beabsichtige ich in dieser Mittheilung an meine Freunde zu richten, weil ich nur von Denen verstanden*) zu werden hoffen kann, welche Neigung und Bedürfniß fühlen mich zu verstehen, und dieß können eben nur meine Freunde sein.

---

*) Ich erkläre ein- für allemal, daß wenn ich im Verlaufe dieser Mittheilung von „mich verstehen“ oder „mich nicht verstehen“ spreche, dieß nie in dem Sinne geschieht, als meinte ich etwa zu erhaben, zu tiefsinnig oder zu hochgegeben zu sein; sondern ich stelle an Den, der mich verstehen soll, einzig die Forderung, daß er mich so und nicht anders sehe, wie ich wirklich bin, und in meinen künstlerischen Mittheilungen genau eben nur Das als wesentlich erkenne, was meiner Absicht und meinem Darstellungsvermögen gemäß in ihnen von mir kundgegeben wurde.

Für solche kann ich aber nicht Die halten, welche vorgeben mich als Künstler zu lieben, als Mensch*) jedoch mir ihre Sympathie versagen zu müssen glauben. Ist die Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und steht es fest, daß nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne daß er — mindestens unbewußt und unwillkürlich — auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde, so kann weniger als je gerade gegenwärtig, und bei der heillosen Misbeschaffenheit unserer öffentlichen Kunstzustände, ein Künstler meines Strebens geliebt, und seine Kunst somit verstanden werden, wenn dieses Verständniß und jene ermöglichende Liebe nicht vor Allem auch in der Sympathie, d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit seinem allermenschlichsten Leben begründet ist.

Am allerwenigsten können jedoch Die mir als Freunde gelten, die, von den Eindrücken einer unvollkommenen Kenntniß meiner künstlerischen Leistungen bestimmt, das Schwankende und Unsichere dieses ihres Verständnisses auf den künstlerischen Gegenstand selbst übertragen, und einem eigenthümlichen Charakter desselben Das beimessen, was seinen Grund nur in ihrer eigenen Verwirrung findet. Die Stellung, in der diese dem Künstler gegenüber treten und mit mühevollstem Aufwande von Klugheit sich zu behaupten suchen, nennen sie die einer unparteiischen Kritik, und unter allen Umständen geben sie vor, die eigentlichen „wahren Freunde“ des Künstlers zu sein, dessen wirkliche Feinde Die wären, die sich ihm mit voller Sympathie zur Seite stellen. — Unsere Sprache ist so reich an Bezeichnungen, daß wir, bei verlorengegangenem Gefühlsverständnisse derselben, nach Willkür sie verwenden zu können und zwischen ihnen Unterscheidungen fest-

*) Sie verstehen übrigens unter „Mensch“ genau genommen nur „Unterthan“, in meinem besonderen Falle vielleicht aber auch Den, der seine eigenen Ansichten hat, und diesen rücksichtslos nachgeht.

stellen zu dürfen glauben. So verwendet und unterscheidet man auch „Liebe" und „Freundschaft". Mir ist es bei erwachsenem Bewußtsein nicht mehr möglich geblieben, eine Freundschaft ohne Liebe zu denken, geschweige denn zu empfinden; noch schwieriger fällt es mir einzusehen, wie moderne Kunstkritik und Freundschaft für den kritisirten Künstler, gleichbedeutend sein könnten.

Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist, und unsere Kritik ist in Wahrheit nichts Anderes als das Geständniß des Unverständnisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühle verstanden werden kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle. Wen es nun treibt, Zeugniß von seinem Unverständnisse des Kunstwerkes abzulegen, der sollte vernünftiger Weise nur Eines zu erforschen sich vornehmen, nämlich die Gründe, warum er ohne Verständniß blieb. Hierbei würde er allerdings zuletzt auch bei der Eigenschaft des Kunstwerkes selbst ankommen, jedoch erst wenn er Aufklärung über das Nächste gewonnen hätte, nämlich über die Beschaffenheit der sinnlichen Erscheinung, in welcher sich das Kunstwerk an sein Gefühl wandte. Vermochte diese Erscheinung nicht sein Gefühl zu erregen oder zu befriedigen, so müßte er vor Allem sich die Einsicht in eine offenbare Unvollkommenheit des Kunstwerkes zu verschaffen suchen, und zwar in die Gründe einer gestörten Harmonie zwischen der Absicht des Künstlers und der Beschaffenheit der Mittel, durch die er diese Absicht eben dem Gefühle mittheilen wollte. Nur Zweies könnte dann seiner Erforschung sich darbieten, nämlich: ob die Mittel der Darstellung an die Sinne der künstlerischen Absicht entsprechend waren, oder ob diese Absicht selbst in Wahrheit eine künstlerische war? Wir sprechen hier nicht von dem Werke der bildenden Kunst, in welchem die Darstellung als technische Arbeit die wesenhafte Schöpfung des Künstlers selbst ist; sondern vom Drama, dessen sinnliche Erscheinung von der Technik des Dichters nur bedingt, nicht

aber — wie vom bildenden Künstler — verwirklicht wird, und diese Verwirklichung erst durch eine eigenthümliche besondere Kunst, die dramatische Darstellungskunst, gewinnt. Ist nun durch die sinnliche Erscheinung, die hier das Werk der dramatischen Darstellungskunst ist, nicht auf das Gefühl des kritischen Freundes sicher und bestimmend gewirkt worden, so müßte er vor allen Dingen einsehen, daß die Darstellung jedenfalls eine ungenügende war; denn das Wesen jeder sinnlichen Darstellung besteht eben darin, daß sie sicher und bestimmend auf das Gefühl zu wirken hat. Das Unentsprechende der Mittel erkennend, bliebe ihm somit nur übrig zu erforschen, worauf sich das Misverhältniß zwischen Absicht und Mittel gründe: ob die Absicht von der Beschaffenheit sei, daß sie entweder der Verwirklichung unwerth, oder zur Verwirklichung durch künstlerische Mittel überhaupt ungeeignet sei, — oder ob das Misverhältniß einfach in der Unbeschaffenheit der Mittel beruhe, die zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte und unter bestimmten äußerlich gegebenen Umständen, sich eben als unzureichend zur Verwirklichung der bestimmten künstlerischen Absicht herausstellten. Hier gälte es also mit voller Bestimmtheit eine künstlerische Absicht zu verstehen, die nur so weit verwirklicht ist, als es sich den beschränkten Mitteln der Technik des dramatischen Dichters erlaubt. Aber gerade auch dieses Verständniß kann, der Natur jeder *künstlerischen* Absicht nach, nicht mit dem reinen Verstande, sondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger *künstlerisch* gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen sein kann, die sich mit dem Künstler in mehr oder weniger gleicher Lage befinden, unter Lebensbedingungen, die den seinen ähnlich sind, sich entwickeln, und vom Grunde des Wesens und Herzens aus so mit ihm sympathisiren, daß sie jene Absicht unter gewissen Umständen als ihre eigene aufzunehmen im Stande sind, und an dem Streben nach ihrer Verwirklichung einen nothwendigen innigen Antheil zu nehmen vermögen.

Dieß können offenbar nur die wirklich liebenden Freunde des Künstlers sein, nicht aber der absichtlich fern von ihm sich ab stellende Kritiker. Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradesweges gar nichts; denn selbst Das, was er einzig zu sehen vermag, sein eigenes Bild im Spiegel seiner Eitelkeit, ist — vernünftig betrachtet — Nichts. Die Unvollkommenheit der Erscheinung des Kunstwerkes gewahrt er zunächst nicht da, wo sie wirklich begründet liegt; er gewahrt sie höchstens nur an dem empfundenen unvollkommenen Eindrucke, und sucht diesen nun aus der Beschaffenheit der künstlerischen Absicht selbst zu rechtfertigen, die er eben nicht zu begreifen im Stande war. In diesem Verfahren hat er sich bereits so geübt, daß er gar nicht einmal mehr auf den Versuch ausgeht, sich durch die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes bestimmen zu lassen, sondern er glaubt sich, bei seiner Geübtheit im Fache, mit dem gedruckten oder geschriebenen Hefte, in welchem der Dichter oder Musiker — so weit sein technisches Vermögen ihm dieß gestattete — seine Absicht als solche kundthat, begnügen zu dürfen, und trägt seine — unbewußter Weise im Voraus empfundene — Unbefriedigung auf diese Absicht insofern über, als er in dieser an sich sie begründet wissen will. Ist diese Stellung die allerunfähigste für das Verständniß des Kunstwerkes überhaupt und namentlich in der Gegenwart, so ist sie es doch einzig, welche der heutigen Kunstkritik ihr unendlich papierenes Leben ermöglicht. Aber selbst mit dieser meiner — leider ebenfalls papierenen — Mittheilung wende ich mich nicht an sie, die in jener Stellung sich selig und stolz fühlen: ich weise jedes Zeichen ihrer kritischen Freundschaft für mich zurück; denn was ich ihnen selbst über mich und meine künstlerischen Leistungen sagen könnte, würden sie nicht verstehen dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil sie Alles auf der Welt schon wissen zu müssen glauben.

Habe ich mich so darüber erklärt, an wen ich mich nicht wende, so habe ich ganz von selbst Diejenigen bezeichnet, an die ich

mich mittheile. Es sind dieß Die, die mit mir als Künstler und Mensch so weit sympathisiren, daß sie meine Absichten zu verstehen vermögen, welche ich ihnen eben nicht in vollkommen entsprechender Verwirklichung durch die sinnliche Erscheinung vorführen kann, weil die Bedingungen dafür im öffentlichen Kunstleben der Gegenwart fehlen, und über welche ich mich daher nur Denjenigen verständlichen kann, die mit mir gleich fühlen und empfinden, — kurz: an meine Freunde, die mich lieben.

Nur diese Freunde aber, die vor Allem für den Künstler auch als Menschen Theilnahme empfinden, sind fähig ihn zu verstehen, und zwar nicht nur in der Gegenwart, welche die Verwirklichung der edelsten dichterischen Absichten verwehrt, sondern überhaupt und in allen Fällen. — Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, — ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie. Von der Wirklichkeit der Kunstwerke verschiedener Zeiten hat man den Begriff der Kunst abgezogen: um diesem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn sich selbst in Gedanken nicht faßlich vorstellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als absolutes Kunstwerk, eingestandener oder nicht eingestandener Maaßen, das Spukgebild im Hirne unserer ästhetischen Kritiker ausmacht. Wie dieser eingebildete Körper alle Merkmale seiner gedachten sinnlichen Erscheinung nur den wirklichen Eigenschaften der Kunstwerke der Vergangenheit entnimmt, so ist der ästhetische Glaube an ihn auch ein wesentlich konservativer, und die Bethätigung dieses Glaubens daher an sich die vollständigste künstlerische Unfruchtbarkeit. Nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunstwerk in den Köpfen — natürlich nicht in den Herzen — der Menschen entstehen. Die Vorstellung von ihm gewahren wir in der Geschichte zuerst zur Zeit der Alexan=

driner, nach dem Ersterben der griechischen Kunst; zu dem dogmatischen Charakter, den diese Vorstellung aber in unserer Zeit angenommen hat, — zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungssüchtigen Grausamkeit, mit der sie in unserer öffentlichen Kunstkritik auftritt, konnte sie jedoch nur erwachsen, als ihr gegenüber aus dem Leben selbst wieder neue Keime des wirklichen Kunstwerkes entsproßten, deren Eigenschaft jeder gesund fühlende Mensch, ganz erklärlich nur nicht gerade unsere, einzig vom Alten, Ausgelebten lebende, Kunstkritik erkennen konnte. Daß die neuen Keime, namentlich auch der Kritik gegenüber, noch nicht zur vollständigen Entfaltung als Blüthe gelangen können, ist es, was ihrer spekulativen Thätigkeit immer neue scheinbare Berechtigung zuführt; denn unter anderen Abstraktionen von den Kunstwerken der Vergangenheit, hat sie sich auch den Begriff von der, dem Kunstwerke nöthigen, Wirklichkeit seiner sinnlichen Erscheinung abgezogen: sie gewahrt nun diese Bedingung, mit deren Erfüllung sie allerdings vollständig aufhören müßte zu existiren, an den Keimen einer neuen lebenvollen Kunst noch nicht erfüllt, und spricht ihnen eben deßwegen wiederum die Berechtigung zum Leben, genau genommen also die Berechtigung des Triebes, zur Blüthe der sinnlichen Erscheinung zu gelangen, ab. Hierdurch geräth die ästhetische Wissenschaft in eine wahrhaft kunstmörderische, bis zur dogmatischen Grausamkeit fanatisirte Thätigkeit, indem sie dem konservativen Wahngebilde eines absoluten Kunstwerkes, das sie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht sehen kann, weil seine Verwirklichung bereits in der Geschichte längst hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunstwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wissen will. Das, was jene Anlagen einzig zur Erfüllung, jene Keime einzig zur Blüthe bringen kann, — Das also, was das ästhetische Wahngebilde des absoluten Kunstwerkes ein- für allemal über den Haufen werfen muß, ist der Gewinn der Bedingungen für die vollkommen entsprechende sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes aus und vor dem wirklichen Leben. Das absolute, d. i.

unbedingte Kunstwerk, ist, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit und Ort, noch an bestimmte Umstände gebunden: es kann z. B. vor zweitausend Jahren für die athenische Demokratie gedichtet worden sein, und heute vor dem preußischen Hofe in Potsdam aufgeführt werden; in der Vorstellung unserer Ästhetiker muß es ganz denselben Werth, ganz dieselben wesenhaften Eigenschaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals: im Gegentheile bildet man sich wohl gar noch ein, daß es, wie gewisse Weinsorten, durch Ablagerung gewinne, und erst heute und hier so recht und ganz verstanden werden könne, weil man ja auch z. B. selbst das demokratische Publikum Athen's sich mit hinzudenken, und an der Kritik dieses gedachten Publikums, sowie des bei ihm vorauszusetzenden Eindruckes vom Kunstwerke, einen unendlich vermehrten Quell der Erkenntniß gewinnen könne*). So erhebend nun dieß Alles für den modernen Menschengeist sein mag, so schlimm steht es dabei nur um die Eigenschaft eines Kunstgenusses, der natürlich gar nicht vorhanden sein kann, weil ein solcher Genuß nur durch das Gefühl, nicht aber durch den Ungegenwärtiges kombinirenden Verstand zu gewinnen ist. Soll daher, diesem unerquicklichen kritischen Kunstgedankengenusse gegenüber, es zu einem wirklichen Genusse kommen, und ist dieser, der Natur der Kunst gemäß, nur durch das Gefühl zu ermöglichen, so bleibt wohl nichts übrig, als sich an das Kunstwerk zu wenden, welches seiner Eigenschaft nach dem von uns gedachten, monumentalen Kunstwerke gerade so entgegensteht, wie der lebendige Mensch der mar=

---

*) So wissen auch jetzt unsere litterarischen Müssiggänger sich und ihrem ästhetisch=politisch faullenzenden Lesepublikum keine erquicklichere Unterhaltung zu verschaffen, als nochmals und immer wieder an Shakespeare herumzuschreiben. Sie begreifen allerdings nicht, daß der Shakespeare, den sie mit ihren schwammig=kritischen Saugorganen auszullen, keinen Pfifferling werth ist, und höchstens als das Papier zur Ausstellung ihres Armuthszeugnisses taugt, das sie mit so überfließender Wonne sich selbst geben. Der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit Das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war.

mornen Statue. Diese Eigenschaft des Kunstwerkes besteht aber darin, daß es nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste bestimmt sich kundgiebt; daß es daher in seiner lebendigsten Wirkungsfähigkeit gar nicht zur Erscheinung kommen kann, wenn es nicht an einem bestimmten Orte, zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen zur Erscheinung kommt; daß es demnach jede Spur des Monumentalen von sich abstreift.

Die Erkenntniß der Nothwendigkeit dieser Eigenschaft wird uns getrübt, und die auf diese Erkenntniß begründete Forderung für das wirkliche Kunstwerk bleibt somit von uns ungestellt, wenn wir nicht vor Allem zum richtigen Verständnisse Dessen gelangen, was wir unter dem Universal-Menschlichen zu fassen haben. So lange wir nicht dazu kommen zu erkennen, und nach jeder Seite hin sinnfällig zu bethätigen, daß das Wesen der menschlichen Gattung eben in der menschlichen Individualität besteht, und dagegen, wie es bisher in Religion und Staat der Fall war, das Wesen der Individualität in die Gattung setzen, folgerichtig es dieser aufopfern, — so lange werden wir auch nicht begreifen, daß das stets voll und ganz Gegenwärtige ein- für allemal das ganz oder theilweise Ungegenwärtige, das Monumentale, zu verdrängen habe. In Wahrheit haften wir jetzt mit allen unseren Kunstbegriffen noch so ganz und gar in der Vorstellung des Monumentalen, daß wir Kunstwerken nur in dem Grade Geltung zusprechen zu können glauben, als wir ihnen den monumentalen Charakter beilegen dürfen. Hat diese Ansicht allerdings Berechtigung dem Erzeugnisse der frivolen, nirgends ein wahres menschliches Bedürfniß befriedigenden, Mode gegenüber, so müssen wir doch einsehen, daß sie im Grunde nur eben eine Reaktion des edleren menschlichen Naturschamgefühles gegen die verzerrten Äußerungen der Mode ist, mit dem Aufhören der Wirksamkeit der Mode selbst aber ohne alle weitere Berechtigung, nämlich ohne allen ferneren Grund dastehen müßte. Ein absoluter Respekt vor dem Monumentalen ist gar nicht denkbar: er kann sich in Wahrheit nur

auf eine ästhetische Abneigung gegen eine widerliche und unbefriedigende Gegenwart stützen. Gerade dieser Gegenwart siegreich beizukommen hat aber diese Abneigung, sobald sie sich nur als Eifer für das Monumentale kundgiebt, nicht die nöthige Kraft: die höchste Bethätigung dieses Eifers kann am Ende nur darin bestehen, daß das Monumentale selbst zur Mode gemacht wird, wie dieß in Wahrheit heut' zu Tage der Fall ist. Somit kommen wir aber nie aus dem Lebenskreise heraus, dem der edelste Trieb des monumentalen Eifers sich eben zu entziehen strebt, und kein vernünftiger Ausweg ist aus diesem Widerspruche denkbar, als die gewaltsame Entziehung der Lebensbedingungen sowohl der Mode als des Monumentalen, weil auch die Mode dem Monumentalen gegenüber ihre volle Berechtigung hat, nämlich als Reaktion des unmittelbaren Lebenstriebes der Gegenwart gegen die Kälte eines unempfindenden Schönheitssinnes, wie er sich in der gewaltsamen Neigung für das Monumentale kundgiebt. Die Vernichtung des Monumentalen mit der Mode zugleich heißt aber: der Eintritt des immer gegenwärtigen, stets neu beziehungsvollen und warm zu empfindenden Kunstwerkes in das Leben, was wiederum so viel heißt, als der Gewinn der Bedingungen für dieses Kunstwerk aus dem Leben. Den Charakter dieses Kunstwerkes dahin festzustellen, daß es nicht das Werk unserer heutigen bildenden Kunst — insofern diese nothgedrungen sich nur als monumentale kundgiebt, und sich selbst nur unserem monumentalen Eifer verdankt —, sondern einzig das Drama sein könne; daß ferner dieses Drama nur dann dem Leben gegenüber seine richtige Stellung finden dürfte, wenn es in jedem seiner Momente diesem Leben vollständig gegenwärtig, in seinen besondersten Beziehungen ihm so angehörig, wie aus ihm hervorgegangen, nach der Individualität des Ortes, der Zeit und der Umstände so eigenthümlich erscheint, daß es zu seinem Verständnisse, d. h. zu seinem Genusse, nicht des reflektirenden Verstandes, sondern des unmittelbar erfassenden Gefühles bedürfe; daß endlich dieses Verständniß nur dann ermöglicht werden könne, wenn der an

und für sich gefühlsverständliche Inhalt in der entsprechendsten Erscheinung an die Sinne, somit durch das universell-künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen wiederum an das universell-künstlerische Empfängnißvermögen des Menschen sich kundgäbe, nicht durch eine getrennte Eigenschaft jenes einen Vermögens an eine wiederum gesonderte dieses anderen: — dieß im Allgemeinen darzustellen, war der Zweck meiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft". Worin der Unterschied zwischen diesem Kunstwerke, und jenem, unseren kritischen Ästhetikern einzig vorschwebenden, monumentalen Kunstwerke bestehe, liegt Jedem, der mich verstehen wollte, offen da; und zu behaupten, daß Das, was ich wollte, bereits vorhanden sei, konnte nur Denen beikommen, für die die Kunst in Wahrheit gar nicht vorhanden ist.

Nur eine Stellung, in der ich mich nothwendig hierbei befand, konnte auch Vorurtheilsloseren Grund zum Auffinden von Widerspruch geben. Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit. Von meinem Standpunkte als Künstler der Gegenwart aus entwerfe ich aber Grundzüge „des Kunstwerkes der Zukunft", und zwar in Beziehungen auf eine Form, die nur der künstlerische Trieb eben jenes Lebens der Zukunft sich selbst bilden dürfte. Ich will mich hiergegen nicht bloß dadurch rechtfertigen, daß ich nur auf die allgemeinsten Züge des Kunstwerkes hindeutete, sondern ich weise — nicht nur zu meiner Rechtfertigung, sondern überhaupt zum Verständnisse meiner Absicht — darauf hin, daß allerdings der Künstler der Gegenwart einen in jeder Hinsicht entscheidenden Einfluß auf das Kunstwerk der Zukunft haben muß, und daß er diesen Einfluß sehr wohl im Voraus berechnen könne, eben weil er schon jetzt dieses Einflusses sich bewußt werden muß. Dieses Bewußtsein erwächst ihm, bei seinem edelsten Drange, aus dem Inne-

werden seiner tiefsten Unbefriedigung dem Leben der Gegenwart gegenüber: er sieht sich für die Verwirklichung von Möglichkeiten, deren Vorhandensein ihm aus seinem eigenen künstlerischen Vermögen zum Bewußtsein gekommen ist, auf das Leben der Zukunft einzig angewiesen. Wer nun von diesem Leben der Zukunft die fatalistische Ansicht hegt, daß wir rein gar nichts von ihm uns vorstellen könnten, der bekennt, daß er in seiner menschlichen Bildung nicht so weit gelangt ist, einen vernünftigen Willen zu haben: der vernünftige Wille ist aber das Wollen des erkannten Unwillkürlichen, Natürlichen, und diesen Willen kann allerdings nur Der als für das Leben der Zukunft gestaltend voraussetzen, der dazu gelangt ist, ihn selbst auch für sich zu fassen. Wer von der Gestaltung der Zukunft nicht den Begriff hat, daß sie eine nothwendige Konsequenz des vernünftigen Willens der Gegenwart sein müsse, der hat überhaupt auch keinen vernünftigen Begriff von der Gegenwart und von der Vergangenheit: wer nicht in sich selbst Initiative des Charakters besitzt, der vermag auch in der Gegenwart keine Initiative für die Zukunft zu ersehen. Die Initiative für das Kunstwerk der Zukunft geht aber von dem Künstler der Gegenwart aus, der diese Gegenwart zu begreifen im Stande ist, ihr Vermögen und ihren nothwendigen Willen in sich aufnimmt, und mit diesen eben kein Sklave der Gegenwart mehr bleibt, sondern sich als ihr bewegendes, wollendes und gestaltendes Organ, als den bewußt wirkenden Trieb ihres aus sich heraus strebenden Lebensdranges kundgiebt.

Den Lebenstrieb der Gegenwart erkennen, heißt: ihn bethätigen müssen. Gerade die Bethätigung des Lebenstriebes unserer Gegenwart äußert sich aber nicht anders, als in einer Vorausbestimmung der Zukunft, und zwar eben nicht als einer vom Mechanismus der Vergangenheit abhängigen, sondern als einer frei und selbständig in all' ihren Momenten aus sich, d. h. dem Leben heraus gestaltenden. Diese Bethätigung ist die Vernichtung des Monumentalen, und für die Kunst äußert sie sich in der Richtung, die sich in die unmittelbarste

Berührung mit dem stets gegenwärtigen Leben setzt, und dieß ist die dramatische Richtung. Die Erkenntniß der Nothwendigkeit dieser Richtung für die Kunst, um sie mit dem Leben in eine immer neu fördernde, alles Monumentale überwindende, Wechselwirkung zu setzen, führt den Künstler natürlich auch zur Erkenntniß der Unfähigkeit des öffentlichen Lebens der Gegenwart, jene Richtung der Kunst aus sich zu rechtfertigen, mit ihr sich zu verschmelzen; denn unser öffentliches Leben, so weit es mit den Erscheinungen der Kunst in Berührung tritt, hat sich unter der ausschließlichen Herrschaft des Monumentalen und der, gegen das Monumentale reagirenden Mode gestaltet. In Übereinstimmung mit dem öffentlichen Leben der Gegenwart konnte daher nur derjenige Künstler schaffen, der entweder die Monumente der Vergangenheit nachahmte, oder sich zum Diener der Mode hergab: Beide sind aber in Wahrheit keine Künstler. Der wahre Künstler, der in der bezeichneten wirklich dramatischen Richtung sich bewegte, konnte dagegen nur in Unübereinstimmung mit dem Geiste des öffentlichen Lebens der Gegenwart sich kundgeben: wie aber gerade von ihm erst das Kunstwerk als das wahre Kunstwerk erkannt wird, welches in seiner sinnlichsten Erscheinung dem Leben verständnißvoll sich erschließen kann, so mußte er nothwendig die Verwirklichung seines höchsten künstlerischen Wollens in das Leben der Zukunft, als ein von der Herrschaft des Monumentalen wie der Mode befreiten, setzen; er mußte seinen künstlerischen Willen somit geradesweges auf das Kunstwerk der Zukunft richten, gleichviel ob es ihm oder Anderen erst vergönnt sein werde, den Boden dieses ermöglichenden und verwirklichenden Lebens der Zukunft zu betreten.

Zu diesem Willen konnte allerdings nicht der absolute Denker oder Kritiker gelangen, sondern nur der wirkliche Künstler, dem auf seinem künstlerischen Standpunkte im Leben der Gegenwart Denken und Kritik selbst zu einer nothwendigen, wohlbedingten Eigenschaft seiner allgemein künstlerischen Thätigkeit werden mußte. Sie entwickelt sich bei ihm nothwendig durch die Betrachtung seiner Stellung

zum öffentlichen Leben, das er nicht mit der kalten Gleichgiltigkeit eines absolut kritischen Experimentalisten, sondern mit dem warmen Verlangen, sich ihm verständnißvoll mitzutheilen, anschaut. Was dieser Künstler im Anschauen des öffentlichen Lebens der Gegenwart gewahrt, ist zunächst die volle Unfähigkeit, durch die mechanischen Werkzeuge der einzig herrschenden monumentalen, oder modischen Kunst, sich eben verständnißvoll mittheilen zu können. Habe ich hier einzig den wirklichen dramatischen Dichter im Auge, so meine ich das Unvorhandensein der theatralischen Kunst und der dramatischen Scene, die seine Absicht zu verwirklichen im Stande wären. Die modernen Theater sind entweder die Werkzeuge der monumentalen Kritik — man denke an den Berliner Sophokles, Shakespeare u. s. w. — oder der absoluten Mode. Die Möglichkeit, diese Theater gänzlich zu umgehen, kann ihm nur mit Verzichtleistung auf jede, auch nur annähernde Verwirklichung seiner eigentlichen Absicht erwachsen: er muß Dramen für die Lektüre schreiben. Da aber gerade das Drama nur in seiner vollsten sinnlichen Erscheinung erst zum Kunstwerke wird, so muß er endlich, um seiner Hauptrichtung nicht gänzlich zu entsagen, mit einer unvollkommenen Verwirklichung seiner Absicht sich begnügen.

Seine Absicht wäre aber auch dann erst vollkommen verwirklicht, wenn er sie nicht nur von der Scene herab ganz entsprechend ausgedrückt sähe, sondern wenn dieß zugleich zu einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen, und an eine bestimmte, dem Dichter in irgend welcher Beziehung verwandte, Zuschauerversammlung geschähe. Eine dichterische Absicht, die ich unter bestimmten Verhältnissen und Umgebungen faßte, hat ihre ganz entsprechende Wirkung nur, wenn ich sie unter denselben Verhältnissen und an dieselbe Umgebung mittheile: nur dann kann diese Absicht ohne Kritik verstanden, ihr rein menschlicher Inhalt empfunden werden, nicht aber wenn alle diese lebengebenden Bedingungen geschwunden sind, und die Verhältnisse sich geändert haben. Wenn z. B. vor der ersten französischen Revo=

lution unter einer ganzen Gattung frivolgenußsüchtiger Menschen die Stimmung vorhanden war, in der ein Don Juan die allerbegreiflichste Erscheinung, den wahren Ausdruck dieser Stimmung ausmacht; wenn dieser Typus von Künstlern erfaßt, und in letzter Verwirklichung durch einen Darsteller uns vorgeführt wurde, der in seinem ganzen Naturell so für die Persönlichkeit eines Don Juan sich eignete, wie z. B. auch die italienische Sprache sich eignet, dieser Persönlichkeit einen entsprechenden Ausdruck zu geben, — so war die Wirkung einer solchen Darstellung zu jener Zeit gewiß eine ganz bestimmte und unzweifelhafte auf das Gefühl. Wie steht es nun aber, wenn heute, vor dem gänzlich veränderten, börsengeschäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publikum der Gegenwart, und von einem Darsteller, der gern Kegel schiebt und Bier trinkt, und dadurch aller Verführung entgeht seiner Frau untreu zu werden, derselbe Don Juan gespielt, und noch dazu in deutscher Sprache und in einer Übersetzung vorgeführt wird, in der jede Spur des italienischen Sprachcharakters verwischt werden mußte? Wird dieser Don Juan nicht mindestens ganz anders verstanden, als es die Absicht des Dichters war, und ist dieses ganz andere, im besten Falle nur durch die Kritik vermittelte Verständniß, nicht in Wahrheit gar kein Verständniß des Don Juan mehr? Oder vermögt Ihr eine schöne Gegend zu genießen, wenn Ihr sie bei finsterer Nacht seht? —

Bei der zufälligen und zersplitterten Weise, wie der Künstler jetzt vor das Publikum gelangt, muß er gerade um so unverständlicher werden, je mehr die künstlerische Absicht, der sein Werk entsprang, einen wirklichen Zusammenhang mit dem Leben hat; denn eine solche Absicht kann nicht eine zufällige, aus ästhetischer Willkür allgemeinhin gefaßte, abstrakte sein, sondern zu künstlerischer Erscheinungskraft reift sie nur dann, wenn sie durch Zeit und Umstände zu besonderer charakteristischer Individualität sich gestaltet. Kann die Verwirklichung einer solchen Absicht nur dann einen entsprechenden Erfolg haben, wenn sie noch bei voller Wärme der Verhältnisse, die sie im Dichter ge-

boren, und vor denen, die bewußt oder unbewußt in diesen Verhältnissen mitbetheiligt waren, zur Erscheinung kommt, so muß nun der Künstler, der sein Werk als monumentales behandelt sieht, das gleichgiltig zu jeder beliebigen Zeit oder vor jeder beliebigen Öffentlichkeit vorgeführt wird, jeder denkbaren Gefahr des Mißverständnisses ausgesetzt sein; und einzig an Diejenigen kann er sich dann halten, die, in ihrer Sympathie für ihn überhaupt, auch diese seine Stellung begreifen, und durch ihren Antheil an seinem Streben, das sie namentlich auch in eben dieser seiner Stellung unendlich erschwert finden, in selbstschöpferischer Freiwilligkeit die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm ersetzen, die seinem Kunstwerke von der Wirklichkeit versagt sind. — Diese mitfühlenden und mitschöpferischen Freunde sind es also einzig, denen es mich hier mitzutheilen mich drängt.

Ihnen, denen ich mich nie so mittheilen konnte, wie es mein einziger Wunsch wäre mich ihnen mittheilen zu können, habe ich nun, um mich ihnen vollkommen verständlich zu machen, die Widersprüche zu erklären, in denen meine bis jetzt dem Publikum vorgeführten Operndichtungen zu meinen neuerdings ausgesprochenen Ansichten über das Operngenre überhaupt stehen. Ich spreche zunächst von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, daß meine musikalische Ausführung, meine Opernkompositionsweise, eben aus dem Wesen dieser Dichtungen sich bedang.

Die Widersprüche, deren ich hier gedenke, sind allerdings für Denjenigen gar nicht vorhanden, der sich gewöhnt hat, eine Erscheinung nicht anders, als auch nach ihrer Entwickelung in der Zeit zu beobachten. Wer bei der Beurtheilung einer Erscheinung auch diese Entwickelung in Betracht zieht, dem können Widersprüche nur dann aufstoßen, wenn sie eine von Raum und Zeit losgelöste, unnatürliche, unvernünftige ist: das Moment der Entwickelung aber

ganz außer Acht lassen, die in der Zeit getrennten und wohl unterschiedenen Phasen derselben in eine unterschiedslose Masse zusammenfassen, heißt jedoch selbst eine unnatürliche, unvernünftige Anschauungsweise, und sie kann nur unserer monumental-historischen Kritik zu eigen sein, nicht der gesunden Kritik des theilnehmenden, empfindenden Herzens. An diesem kritiklosen Gebaren unserer heutigen Kritik ist unter anderen eben der Standpunkt schuld, von dem aus sie Alles nach dem monumentalen Maaßstabe beurtheilt: für sie stehen die Künstler und die Werke aller Zeiten und Völker neben und unter einander da, und die Unterschiede zwischen ihnen gelten ihr nur als kunsthistorische, nach der abstrakten Jahreszahl zu berichtende und zu berichtigende, nicht als lebendig und warm zu empfindende; denn bei wirklicher Empfindung muß uns die gleichzeitige Wahrnehmung derselben eine geradesweges unerträgliche sein, ungefähr so peinlich unangenehm, wie wenn wir in einer Musikaufführung S. Bach neben Beethoven hören. Auch in Bezug auf mich haben Kritiker, die sich den Anschein gaben mein Kunstwirken im Zusammenhange zu beurtheilen, mit dieser unkritischen Unachtsamkeit und Gefühllosigkeit verfahren: Ansichten, die ich über das Wesen der Kunst von einem Standpunkte aus kundgebe, den ich durch allmähliche, stufenweise Entwickelung mir erst gewonnen, beziehen sie, als für ihre Beurtheilung maaßgebend, rückwärts auf das Wesen der künstlerischen Arbeiten, in welchen ich eben den natürlichen Entwickelungsgang nahm, der mich zu jenem Standpunkte führte. Wenn ich z. B. — eben nicht vom Standpunkte der abstrakten Ästhetik, sondern von dem des erfahrenen Künstlers aus — das christliche Prinzip als kunstfeindlich oder kunstunfähig bezeichne, so zeigen jene Kritiker mir den Widerspruch, in dem ich mich mit meinen früheren dramatischen Arbeiten befände, die allerdings von einer gewissen, der modernen Entwickelung unausweichlich eigenthümlichen Wesenheit des christlichen Prinzipes erfüllt sind: keinesweges fällt ihnen aber ein, daß, wenn sie den neugewonnenen Standpunkt mit dem verlassenen älteren ver-

gleichen, dieß eben zwei wesentlich verschiedene, jedoch folgerichtig aus einander entwickelte seien, und daß viel eher der neue Standpunkt aus dem älteren zu **erklären**, als dieser verlassene von dem betretenen aus zu beurtheilen gewesen wäre. Im Gegentheile: da sie von dem neuen Standpunkte aus in meinen älteren Arbeiten, die sie als von diesem Standpunkte aus entworfen und ausgeführt anzusehen für gut finden, eine Inkonsequenz, einen Widerspruch gegen jene Ansichten, erblicken müssen, treffen sie gerade auch hierin den besten Beweis für die Irrigkeit dieser Ansichten, denen ich selbst in der künstlerischen Praxis ja widerspräche; und somit schlagen sie auf die mühelosesten Weise von der Welt zwei Fliegen mit einem Schlage, indem sie meine künstlerische wie theoretische Thätigkeit als den Akt eines unkritisch gebildeten, konfusen und extravaganten Kopfes bezeichnen. Das, was sie selbst so zu Werke bringen, nennen sie aber in Wahrheit „Kritik“, und noch dazu aus der „historischen“ Schule! —

Ich habe hier einen wesentlichen Punkt der oben gemeinten Widersprüche berührt: ich hätte ihn, da ich mich jetzt nur meinen Freunden mittheilen will, vielleicht gänzlich unbeachtet lassen können, weil in Wahrheit Jemand mein Freund nur dann sein kann, wenn er jenen Widerspruch als einen nur scheinbaren sich selbst zu erklären vermag. Diese Selbsterklärung ist jedoch unendlich erschwert durch die lückenhafte und unvollständige Weise, in der gerade ich auch meinen Freunden selbst mich mittheilen kann. Der eine hat diese, der andere jene meiner dramatischen Arbeiten sich vorführen gesehen, wie es eben der Zufall fügte; seine Neigung für mich entstand gerade aus dem Bekanntwerden mit diesem einen Werke; auch dieses kam ihm wohl nur unvollkommen zur Erscheinung; aus seinem eigenen Wesen und Streben hatte er viel zu ergänzen, und einen vollen Genuß konnte er am Ende nur dadurch gewinnen, daß er zu einem vielleicht oft überwiegend großen Theile sich selbst, sein eigenes Dichten und Trachten, in den genußspendenden Gegenstand mit

hineinlegte. Hier kommt aber der Punkt, wo wir vollkommen uns klar werden müssen: meine Freunde müssen mich ganz sehen, um sich zu erklären, ob sie mir ganz Freunde sein können. Ich kann nichts halb abgemacht lassen wollen; ich kann nicht zugeben, daß, was Nothwendigkeiten in meiner Entwickelung waren, Gutmüthigen als Zufälligkeiten erscheinen dürfen, die sie, je nach dem Grade ihrer Neigung, sich zu meinen Gunsten deuten könnten. Gerade also auch an meine Freunde wende ich mich, um ihnen volle Aufklärung über meinen Entwickelungsgang zu geben, wobei auch jene scheinbaren Widersprüche vollständig gelöst werden müssen.

Hierzu will ich aber nicht auf dem Wege eines abstrakt kritischen Verfahrens zu gelangen suchen, sondern meinen Entwickelungsgang mit der Treue, wie ich ihn jetzt zu überblicken vermag, an meinen Arbeiten und an den Lebensstimmungen, die sie hervorriefen, fortschreitend — nicht in abstrakter Allgemeinheit Alles auf einen Haufen werfend — nachweisen.

Von meinen frühesten künstlerischen Arbeiten werde ich kurz zu berichten haben: sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunsteindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachsthume zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts Anderes, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung Dessen, was am einnehmendsten auf uns wirkt. —

Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dieß nicht anders, als wenn ich es zunächst in die

Kraft des Empfängnißvermögens setze. Den unkünstlerischen, politischen Charakter mag es auszeichnen, daß er von Jugend auf den äußeren Eindrücken einen Rückhalt entgegensetzt, der sich im Laufe der Entwickelung bis zur Berechnung des persönlichen Vortheiles, den ihm sein Widerstand gegen die Außenwelt bringt, bis zur Fähigkeit, diese Außenwelt rein nur auf sich, sich selbst aber nie auf sie zu beziehen, steigert. Den künstlerischen, unpolitischen Charakter bestimmt jedenfalls das Eine, daß er sich rückhaltslos den Eindrücken hingiebt, die sein Empfindungswesen sympathetisch berühren. Gerade aber die Macht dieser Eindrücke mißt sich wieder nach der Kraft des Empfängnißvermögens, das nur dann die Kraft des Mittheilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Übermaaße von den Eindrücken erfüllt ist. In der Fülle dieses Übermaaßes liegt die künstlerische Kraft bedingt, denn sie ist nichts Anderes, als das Bedürfniß, das überwuchernde Empfängniß in der Mittheilung wieder von sich zu geben. Nach zwei Richtungen hin äußert sich diese Kraft, je nachdem sie nur von künstlerischen Eindrücken, oder endlich auch von den Eindrücken des Lebens selbst angeregt war. Das, was den Künstler als solchen zuerst bestimmt, sind jedenfalls die rein künstlerischen Eindrücke; wird seine Empfängnißkraft durch sie vollständig absorbirt, so daß die später zu empfindenden Lebenseindrücke sein Vermögen bereits erschöpft finden, so wird er sich als absoluter Künstler nach der Richtung hin entwickeln, die wir als die weibliche, d. h. das weibliche Element der Kunst allein in sich fassende, zu bezeichnen haben. In dieser treffen wir alle die Künstler an, deren Thätigkeit heut' zu Tage eigentlich die Wirksamkeit der modernen Kunst ausmacht; sie ist die vom Leben schlechtweg abgesonderte Kunstwelt, in welcher die Kunst mit sich selbst spielt, vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit — d. h. nicht eben nur der Wirklichkeit der modernen Gegenwart, sondern der Lebenswirklichkeit überhaupt — empfindlich sich zurückzieht, und diese als ihren absoluten Feind und Widersacher in der Meinung betrachtet, daß das Leben

überall und zu jeder Zeit der Kunst widerstrebe, und daher auch jede Mühe, das Leben selbst zu gestalten, eine für den Künstler vergebliche und demgemäß unanständige sei: hier finden wir vor Allem die Malerei, und namentlich die Musik. Anders verhält es sich da, wo die voraus entwickelte künstlerische Empfängnißkraft das Vermögen der Empfängniß der Lebenseindrücke nur bestimmt und gestaltet, nicht geschwächt, sondern vielmehr im höchsten Sinne gestärkt hat. In der Richtung, in der sich diese Kraft entwickelt, wird das Leben selbst endlich nach künstlerischen Eindrücken aufgenommen, und die Kraft, die aus der Überfülle dieser Eindrücke zum Mittheilungsdrange erwächst, ist die eigentlich wahrhaft dichterische. Diese sondert sich nicht vom Leben ab, sondern vom künstlerischen Standpunkte aus strebt sie ihm selbst gestaltend beizukommen. Bezeichnen wir diese als die männliche, zeugungsfähige Richtung in der Kunst. —

Wer etwa glauben wollte, ich hätte bei meiner gegenwärtigen Mittheilung im Sinne, mir die Glorie eines „Genie's" zu vindiziren, dem widerspreche ich im Voraus mit bestimmtester Absicht. Im Gegentheile fühle ich mich im Stande nachzuweisen, daß es ungemein oberflächlich und nichtssagend geurtheilt ist, wenn wir gewöhnlich die entscheidende Wirksamkeit einer besonderen künstlerischen Kraft aus einer Befähigung ableiten, die wir vollkommen ergründet zu haben glauben, indem wir sie kurzweg „Genie" nennen. Das Vorhandensein dieses Genie's gilt uns nämlich an sich als ein reiner Zufall, den Gott oder die Natur nach Belieben da= oder dorthin wirft, ohne daß das mit ihm verliehene Geschenk oft nur an den rechten Mann käme: denn wie oft hören wir, Dieser oder Jener wisse mit seinem Genie nicht was anfangen? Ich beziehe die Kraft, die wir gemeinhin Genie nennen, nur auf das Vermögen, das ich soeben näher bezeichnete; Das, was auf diese Kraft so mächtig wirkt, daß sie endlich zur vollen Produktivität aus sich gelangen muß, haben wir in Wahrheit als den eigentlichen Gestalter und Bildner, als die einzig wiederum ermöglichende Bedingung der Wirksamkeit dieser Kraft anzusehen, und

dieß ist die außerhalb dieser einzelnen Kraft bereits entwickelte Kunst, wie sie aus den Kunstwerken der Vor- und Mitwelt zu einer allgemeinsamen Substanz sich gestaltet, und, verbunden mit dem wirklichen Leben, auf das Individuum in der Eigenschaft derjenigen Kraft wirkt, die ich bereits anderswo die kommunistische genannt habe. Es bleibt unter diesem Alles erfüllenden und gestaltenden Eindrucke der Kunst und des Lebens selbst dem Individuum zunächst also nur Eines als sein eigen übrig, nämlich: Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nöthigen, und diese ist eben jene von mir bezeichnete Empfängnißkraft, die — sobald sie rückhaltslos liebevoll gegen das zu Empfangende ist — in ihrer vollendetsten Stärke nothwendig endlich zur produktiven Kraft werden muß. In Zeiten, wo diese Kraft, wie die Kraft des Individuums überhaupt, durch die staatliche Zucht oder die gänzliche Ausgelebtheit der anregenden äußeren Lebens- und Kunstform durchaus vernichtet worden ist, wie in China oder am Ende der römischen Weltherrschaft, sind auch die Erscheinungen, die wir Genie's nennen, nie vorgekommen: ein deutlicher Beweis dafür, daß sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Leben geworfen werden. Dagegen kannte man diese Erscheinung ebenso wenig in den Zeiten, wo jene beiden schaffenden Kräfte, die individualistische und die kommunistische, in fesselloser Natürlichkeit immer neu zeugend und gebärend sich gegenseitig durchdrangen: dieß sind die sogenannten vorgeschichtlichen Zeiten, in denen Sprache, Mythos und Kunst in Wahrheit geboren wurden; damals kannte man Das, was wir Genie nennen, ebenfalls nicht: Keiner war ein Genie, weil es Alle waren. Nur in Zeiten, wie den unserigen, kennt oder nennt man Genie's, mit welchem Namen wir diejenige künstlerische Kraft bezeichnen zu müssen glauben, die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogma's, sowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechthaltung zerfallender künstlerischer Formen sich entziehen, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte

ihres Wesens zu beleben. Betrachten wir näher, so finden wir aber, daß diese neuen Richtungen durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigenthümlichen, sondern nur Fortsetzungen einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung sind, in der sich vor und gleichzeitig neben dem Einzelnen eine gemeinsame, in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoß, deren nothwendiger, bewußter oder unbewußter Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer Lebens- und Kunstgestaltungen war. Gerade auch hier sehen wir daher eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung „Genie“ ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schließt und, nach den modernen Begriffen von ihr, geradesweges aufhebt. Allerdings ist wiederum jene gemeinsame, kommunistische Kraft nur dadurch vorhanden, daß sie in der individuellen Kraft vorhanden ist; denn sie ist in Wahrheit nichts Anderes, als die Kraft der rein menschlichen Individualität überhaupt: die endlich zur Erscheinung kommende Form ist aber keinesweges, wie wir es oberflächlich betrachten, das Werk der einzelnen Individualität, sondern diese nimmt an dem gemeinsamen Werke, nämlich der sinnlichsten Offenbarung einer vorhandenen Möglichkeit durch deren Verwirklichung, nur vermöge der einen Wesenheit ihrer Kraft Antheil, die ich oben bereits bezeichnete, und die ich in ihrer triebthätigsten Eigenschaft jetzt noch genauer bestimmen will. Ein mythischer Zug, den ich — trotz der Vermahnungen der historisch-politischen Schule an mich — anführe, wird dieß statt meiner Definition thun.

Das schöne Meerweib Wachhilde hatte dem König Wiking ein Söhnlein geboren: dem nahten die drei Nornen, um ihm Gaben zu verleihen. Die erste Norn verlieh ihm Leibesstärke, die zweite Weisheit, und der erfreute Vater führte die beiden dankend zum Hochsitze neben

sich: die dritte aber verlieh dem Söhnlein „den nie zufried'nen Geist, der stets auf Neues sinnt". Den Vater erschreckte diese Gabe, und er versagte der jüngsten Norn den Dank: entrüstet hierüber nahm diese, zur Strafe des väterlichen Undankes, ihre Gabe zurück. Nun erwuchs der Sohn zu großer Länge und Stärke, und was nur zu wissen war, das wußte er bald. Nie aber empfand er den Trieb zum Thun und Schaffen, er war mit jeder Lage seines Lebens zufrieden, und fand sich in Alles. Nie liebte er, noch haßte er aber auch: weil er nun gerade ein Weib bekam, so zeugte er auch einen Sohn, und that den zu kundigen Zwergen in die Lehre, damit er 'was Rechtes lerne, — und dieser Sohn war jener Wieland, den die Noth einst lehren sollte sich Flügel zu schmieden. Der Alte aber ward bald zum Spott der Leute und Kinder, weil Jeder ihn necken durfte, ohne daß es ihn aufbrachte; denn er war ja so weise zu wissen, daß Leute und Kinder gern necken und spotten: nur wenn man ihm gegen seine Mutter etwas vorbrachte, ward er empfindlich; auf sie wollte er nichts kommen lassen. Kam er an den Meeressund, so fiel es ihm nicht ein, ein Schiff zu bauen, um darüber zu setzen, sondern, so lang er nun eben war, watete er hinein: daher nannte ihn auch das Volk „Wate". Einst wollte er sich nach seinem Söhnlein erkundigen, ob das in der Lehre gut thäte und ordentlich lernte: er fand das Felsenthor zur Höhle der Zwerge verschlossen, denn diese hatten Übles mit dem Kinde im Sinne, und wollten der Ankunft des Alten wehren; keine Sorge kam ihm aber an, denn er war immer zufrieden: er setzte sich am Eingange nieder und schlief ein. Von seinem starken Schnarchen erdröhnte ein Felsstück, das über seinem Haupte hing, so daß es auf ihn herabstürzte und ihn tödtete. Das war das Leben des starken und weisen Riesen Wate: zu ihm hatte Wiking's Vatersorge den Sohn des wonnigen Meerweibes Wachhilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!

Die eine verschmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche

Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle „Genie's" werden*); jetzt, in unserer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege, und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verließ, und, in voller Anarchie, das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte. —

Ich übergehe die unendlich mannigfaltige Verschiedenheit der Eindrücke, die von Jugend auf mit großer Lebhaftigkeit auf mich wirkten: sie wechselten in ihrer Wirkung ganz in dem Grade, als sie sich mir darboten. Ob ich unter ihrem Einflusse Jemand als „Wunderkind" erschienen bin, muß ich sehr bezweifeln: mechanische Kunstfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch spürte ich nie den mindesten Trieb dazu. Neigung zum Komödiespielen empfand ich, und befriedigte sie auch bei mir auf der Stube; jedenfalls war dieß durch die nähere Berührung meiner Familie mit dem Theater angeregt: auffallend war dabei nur mein Widerwille, selbst zum Theater zu gehen; kindische Eindrücke, die ich vom klassischen Alterthume und dem Ernste der Antike, so weit sie auf dem Gymnasium mir bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen beigebracht haben. Am bestimmtesten warf sich mein Nachahmungseifer auf das Dichten und Musikmachen, — vielleicht weil mein Stiefvater, Portraitmaler, zeitig starb, und so das Malerbeispiel aus meiner nächsten Nähe schwand; sonst hätte ich wahrscheinlich auch zu malen begonnen, wiewohl ich mich entsinnen muß, daß die Erlernung der Technik des Zeichnens mich sehr schnell anwiderte. Ich schrieb Schauspiele, und das Bekanntwerden mit Beethoven's Symphonien, das bei mir erst

*) Über diese Behauptung ärgerte sich, seiner Zeit, der Kölnische Professor Bischoff; er hielt sie für eine ungebührliche Zumuthung an sich und seine Freunde.

im fünfzehnten Lebensjahre erfolgte, bestimmte mich endlich auch leidenschaftlich zur Musik, die allerdings von jeher schon mächtig auf mich gewirkt hatte, namentlich durch Weber's „Freischützen“. Nie ließ mich bei meinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los; er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung ich ihn nur herbeizog. So entsinne ich mich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, mich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune der Verliebten“ angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.

Nach vielen Abschweifungen bald nach dieser, bald nach jener Seite hin, traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend; namentlich war, nach großer Begeisterung für das kämpfende, schließlich meine Trauer um das gefallene Polen sehr lebhaft. Noch aber waren diese Eindrücke auf meine künstlerische Entwickelung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft; sie waren in Bezug hierauf nur allgemeinhin anregend: so stark war mein Empfängnißvermögen noch von rein künstlerischen Eindrücken bestimmt und zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um diese Zeit mich am ausschließlichsten mit Musik beschäftigte, Sonaten, Ouvertüren und eine Symphonie schrieb, und sogar einen mir angebotenen Text zu einer Oper „Kosziusko“ von mir wies. Dennoch richtete sich mein Reproduktionseifer auf das Drama, d. h. aber eben nur die Oper. Nach einem Gozzi'schen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „die Feen“; die damals herrschende „romantische“ Oper Weber's und auch des, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden Marschner, bestimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts Anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf

mich, setzte ich ihn in Musik. Dennoch reizte mich an dem Gozzi'schen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. — Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben. —

Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dieß möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Lüderlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausschweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein. Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinse's Ardinghello, sowie der Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen „jungen“ Litteraturdeutschlandes. Die Wirkung der so empfangenen Eindrücke äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unserer sittlichbigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann. Mein künstlerischer Mittheilungstrieb dagegen entledigte

sich dieser Lebenseindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befand; in ihm sprach sich, wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz Das aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der nothgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in mir zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte: dieß war die Schröder-Devrient bei einem Gastspiele auf der Leipziger Bühne. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte.

Die Frucht all' dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo“. Den Stoff zu ihr entnahm ich Shakespeare's „Maaß für Maaß“. Isabella war es, die mich begeisterte: sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur gesegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakonischen Gesetze zum Tode verurtheilt ist. Isabella's keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten

der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im Verborgenen beobachtenden, Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das „Maaß für Maaß" des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siciliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: „wer sich nicht freut bei uns'rer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!" Der Statthalter, von Isabella vermocht selbst maskirt zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei.

Vergleicht man dieses Süjet mit dem der „Feen", so sieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird mir dieß, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik übte auf

mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dieß gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwickelung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die gebieterische Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles künstlerisches Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene beherrschen. Die Musik auch zu dem „Liebesverbote“ hatte im Voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der „Feen“ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein. —

Mein Weg führte mich zunächst geradesweges zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen; es fällt dieß in die erste Zeit meines Betretens der praktischen Laufbahn als Musikdirektor beim Theater. Das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte, machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Bestimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, suchte ich durch Zerstreuung Befriedigung eines Triebes, der sich für das Nächste, Greifbare, als Genußsucht, für die Musik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab. Meine Komposition der „Feen“ wurde mir durchaus gleichgiltig, bis ich ihre beabsichtigte Aufführung ganz aufgab. Eine, unter den ungünstigsten Umständen mit gewaltsamem Eigensinne

durchgesetzte, gänzlich unverständliche Aufführung des „Liebesverbotes" ärgerte mich wohl; doch vermochte dieser Eindruck mich noch keineswegs von dem Leichtsinne zu heilen, mit dem ich Alles anfaßte. — Die moderne Vergeltung des modernen Leichtsinnes brach aber auch bald auf mich herein. Ich war verliebt, heirathete in heftigem Eigensinne, quälte mich und Andere unter dem widerlichen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit, und gerieth so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten.

Ein Drang entwickelte sich so in mir bis zur zehrenden Sehnsucht: aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der mich beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Dieser Drang bezog sich jedoch nur in zweiter Linie auf das wirkliche Leben selbst; in erstem Zuge ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künstler hinaus. Dem kleinen deutschen Theatertreiben mich zu entziehen, und geradenweges in Paris mein Glück zu versuchen, das war es endlich, worauf ich meine Thätigkeit spannte. — Ein Roman von H. König „die hohe Braut" war mir in die Hände gekommen; Alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang. Einen vollständigen Entwurf davon schickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Komposition zuweisen zu lassen. Natürlich führte dieß zu Nichts.

Mein häusliches Trübsal vermehrte sich; der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, steigerte sich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu beginnen, selbst mit vorläufiger Außerachtlassung eines nächsten praktischen Zweckes. Diese Stimmung ward in mir lebhaft genährt und befestigt durch die Lektüre von Bulwer's „Rienzi". Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff

für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuß ich eine erhebende Zerstreuung aus Sorgen und Zuständen finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur absolut kunstfeindlich erschienen. Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die „Friedensboten“, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi, bestimmte.

Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes schritt, trug sich Manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach Außen zerstreute. Ich ging damals, als Musikdirektor einer dort neu gebildeten Theatergesellschaft, nach Riga. Der etwas geordnetere Zustand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindestens gute Vorstellungen, gaben mir nochmals die Absicht ein, für die eben mir zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. So begann ich bereits die Komposition eines komischen Operntextes, den ich nach einer drolligen Erzählung aus „tausend und einer Nacht“, jedoch mit gänzlicher Modernisirung des Stoffes, angefertigt hatte. — Auch hier verleideten sich mir jedoch schnell meine Beziehungen zum Theater: Das, was wir unter „Komödiantenwirthschaft“ verstehen, that sich vor mir bald in vollster Breite auf, und meine, in der Absicht sie für diese Wirthschaft herzurichten, angefangene Komposition, ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah, und nach Innen in die Gegend

meines Wesens mich zurückzog, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen mich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand. — In dieser Zeit lernte ich bereits den Stoff des „fliegenden Holländers“ kennen; Heine erzählt ihn gelegentlich einmal, als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke in Amsterdam — wie ich glaube — beiwohnte. Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner nothwendigen Wiedergeburt in mir.

Etwas recht Großes zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten, die ich daher nie versucht sein könnte in den Verhältnissen, die mich drückend und beengend umgaben, vor das Publikum zu bringen, und die mich somit, um ihrer einstigen Aufführung willen, bestimmen sollte Alles aufzubieten, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen, — das entschied mich nun, den Plan zum „Rienzi“ mit vollem Eifer wieder aufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im Wesentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die „große Oper“, mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize Alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und Nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen Rienzi, und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper aber gleichsam die Brille, durch die ich unbe-

wußt meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl sah ich immer ihn, diesen Stoff, und nie hatte ich zunächst bestimmte rein musikalische Effekte im Auge, die ich etwa nur an diesem Stoffe anbringen wollte; nur sah ich ihn nicht anders als in der Gestalt von „fünf Akten“, mit fünf glänzenden „Finale's“, von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nöthig schien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper“ hindurch sah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keinesweges eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Scene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dieß war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom *). So bestimmte mich in allen Theilen meines Vorhabens allerdings stets nur der Stoff, aber ich bestimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorschwebenden großen Opernform. Meine künstlerische Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen.

Als ich die Komposition der beiden ersten Akte dieser Oper beendigt, drängte mich endlich meine äußere Lage dazu, vollkommen

*) Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ sie in dieser Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

mit meinen bisherigen Verhältnissen zu brechen. Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln dazu versehen zu sein, ohne die mindeste Aussicht, ja ohne nur einen bekannten Menschen dort vermuthen zu dürfen, machte ich mich geradesweges von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichsten Umständen ward eine vier Wochen dauernde Seereise zurückgelegt, die mich auch an die Küste Norwegen's brachte. Hier tauchte mir der „fliegende Holländer“ wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe, Physiognomie und Farbe.

Paris verwischte mir jedoch zunächst wieder diese Gestalt. — Es ist unnöthig, die Eindrücke näher zu schildern, die Paris mit seinem Kunstwesen und Kunstgetreibe auf einen Menschen in meiner Lage machen mußte; in dem Charakter meiner Thätigkeit und Unternehmungen wird ihr Einfluß am leichtesten wieder zu erkennen sein. — Den zur Hälfte fertigen Rienzi legte ich zunächst bei Seite, und mühte mich auf jede Weise zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor Allem die persönlichen Eigenschaften: kaum hatte ich das Französische, das mir an sich instinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichste Bedürfniß erlernt. Nicht im Mindesten fühlte ich Neigung, das französische Wesen mir anzueignen; aber ich schmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weise beikommen zu können; ich traute der Musik, als Allerweltssprache, die Eigenschaft zu, zwischen mir und dem Pariser Wesen eine Kluft auszufüllen, über deren Vorhandensein mich mein inneres Gefühl nicht täuschen konnte. — Wenn ich den glänzenden Aufführungen der großen Oper beiwohnte, was übrigens nicht häufig geschah, so stieg mir eine wohllüstig schmeichlerische Wärme auf, die mich zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphiren zu können: dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, schien mir der Höhepunkt der Kunst zu sein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, diesen

Höhepunkt zu erreichen. Außerdem entsinne ich mich einer sehr bereitwilligen Stimmung, mich an allen Erscheinungen jener Kunstwelt zu erwärmen, die irgendwie meinem Ziele verwandt sich darstellten: das Seichte und Inhaltslose verdeckte sich mir durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte. Erst später kam mir zum Bewußtsein, wie ich mich dennoch hierüber, durch eine fast künstliche Erregtheit, selbst täuschte: diese gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingerissenheit sich steigernde Erregtheit, nährte sich, mir unbewußt, aus dem Gefühle meiner äußeren Lage, die ich als eine *ganz trostlose* erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingestanden hätte, daß all' dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen sollte, mich zu tiefster Verachtung anwiderte. Die äußere Noth zwang mich, dieses Geständniß fern von mir zu halten; ich vermochte dieß mit der gutmüthig bereitwilligen Laune eines Menschen und Künstlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfniß in jeder lächelnden Erscheinung den Gegenstand seiner Neigung zu erkennen glauben läßt.

In dieser Lage und Stimmung sah ich mich veranlaßt, auf bereits überwundene Standpunkte mich zurückzustellen. Aussichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genre's auf einem untergeordneteren Theater zur Aufführung gebracht zu sehen: ich griff deßhalb zu meinem „Liebesverbote“ zurück, von dem eine Übersetzung begonnen wurde. Durch die Beschäftigung hiermit fühlte ich mich innerlich um so mehr gedemüthigt, als ich mir äußerlich den Anschein der Hoffnung auf diese Unternehmung zu geben gezwungen war. — Um mich durch Sänger der Pariser Salonswelt empfehlen zu lassen, komponirte ich mehrere französische Romanzen, die, trotz meiner entgegengesetzten Absicht, zu ungewohnt und schwer erschienen, um endlich wirklich gesungen zu werden. — Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Thätigkeit, durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich „Ouver-

türe zu Goethe's Faust" nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte.

Bei vollkommener Erfolglosigkeit aller meiner Bestrebungen nach Außen, drängte die äußere Noth mich endlich zu einer noch immer tieferen Herabstimmung des Charakters meiner künstlerischen Thätigkeit: ich erklärte mich selbst bereit zur Anfertigung der Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Boulevardtheater. Auch dazu gelangte ich aber vor der Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers nicht. So mußte es mir fast als Erlösung gelten, als ich gezwungen war, mich mit der Anfertigung von Melodieenarrangements aus „beliebten" Opern für das Cornet à pistons zu beschäftigen. Die Zeit, die mir diese Arrangements übrig ließen, verwendete ich nun auf die Vollendung der Komposition der zweiten Hälfte des Rienzi, für den ich jetzt nicht mehr an eine französische Übersetzung dachte, sondern irgend ein deutsches Hoftheater in Aussicht nahm. Die drei letzten Akte dieser Oper wurden unter den bezeichneten Umständen in verhältnißmäßig ziemlich kurzer Zeit fertig.

Nach Beendigung des Rienzi, und bei fortwährender Tagesbeschäftigung mit musikhändlerischer Lohnarbeit, gerieth ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepreßten Innern Luft zu machen. Mit der Faustouvertüre hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des Rienzi, suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte. — Das Gefühl der Nothwendigkeit meiner Empörung machte mich zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der Gazette musicale

gab mir, neben den Arrangements von Melodieen, um mir Geld zu verschaffen, auch auf, Artikel für sein Blatt zu schreiben. Ihm galt Beides vollkommen gleich: mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefste Demüthigung empfand, ergriff ich diese, um mich für die Demüthigung zu rächen. Nach einigen allgemeineren musikalischen Artikeln, schrieb ich eine Art von Kunstnovelle: „eine Pilgerfahrt zu Beethoven", mit welcher im Zusammenhange ich eine zweite folgen ließ: „das Ende eines Musikers in Paris". Hierin stellte ich, in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor, meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände: es ist mir versichert worden, daß dieß vielfach amüsirt habe. — Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübselig traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zusammenfand, hatte ich hiermit aber ausgesprochen, daß von mir vollständig mit jedem Wunsche und jeder Aussicht auf Paris gebrochen, und der junge Mann, der mit jenem Wunsche und jener Aussicht nach Paris kam, wirklich des Todes gestorben sei.

Es war eine wohllüstig schmerzliche Stimmung, in der ich mich damals befand; sie gebar mir den längst bereits empfangenen „fliegenden Holländer". — Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen all' unseren schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächst in den genannten und ihnen noch folgenden litterarischen Ergüssen vorläufig so weit losgelassen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieser Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war. Wahrscheinlich hätte ich nach dem Erlebten, und von dem Standpunkte aus, auf den mich die Lebenserfahrung gestellt hatte, dieses Vermögen nicht gewonnen, wenn ich eben nur schriftstellerisch-dichterische Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte; viel-

leicht wäre ich in die Bahn unserer modernen Litteraten und Theaterstückdichter getreten, die unter den kleinlichen Einflüssen unserer formellen Lebensbeziehungen, mit jedem ihrer prosaischen oder gereimten Federzüge, gegen wiederum formelle Äußerungen jener Beziehungen zu Felde ziehen, und so ungefähr einen Krieg führen, wie ihn in unseren Tagen General Willisen und seine Getreuen gegen die Dänen führten; ich würde sehr vermuthlich so — um mich populär auszudrücken — die Handthierung des Treibers ausgeübt haben, der auf den Sack schlägt, wenn er den Esel meint: — wäre ich nicht durch Eines höher befähigt gewesen, und dieß war mein Erfülltsein von der Musik.

Über das Wesen der Musik habe ich mich neuerdings zur Genüge ausgesprochen; ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Daß diese Auflehnung nicht außerhalb des Gebietes der Kunst, vom Standpunkte weder des kritisirenden Litteraten, noch des kunstverneinenden, sozialistisch rechnenden, politischen Mathematikers unserer Tage, aus geschah, sondern daß meine revolutionäre Stimmung mir selbst den Drang und die Fähigkeit zu künstlerischen Thaten erweckte, dieß verdanke ich — wie gesagt — nur der Musik. Soeben nannte ich sie meinen guten Engel. Dieser Engel war mir nicht vom Himmel herabgesandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menschlichen Genie's von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfühlbar sonniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens nährte er sich zu gebärender Kraft nach Außen für die Tageswelt. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt gewahrte ich, bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisirenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem

Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfniß der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus'. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Litterat.

Den Einfluß, den mein musikalisches Empfindungswesen auf die Gestaltung meiner künstlerischen Arbeiten, namentlich auch auf die Wahl und Bildung der dichterischen Stoffe ausübte, will ich seinem Wesen nach bezeichnen, wenn ich an der Darstellung der Entstehung und des Charakters der Arbeiten, die von mir unter diesem Einflusse zu Tage kamen, diese Bezeichnung mir für das Verständniß erleichtert haben werde. Für jetzt gebe ich diese Darstellung. —

Der Richtung, in die ich mich mit der Konzeption des „fliegenden Holländers" schlug, gehören die beiden ihm folgenden dramatischen Dichtungen, „Tannhäuser" und „Lohengrin", an. Mir ist der Vorwurf gemacht worden, daß ich mit diesen Arbeiten in die — wie man meint — durch Meyerbeer's „Robert der Teufel" überwundene und geschlossene, von mir mit meinem „Rienzi" bereits selbst verlassene, Richtung der „romantischen Oper" zurückgetreten sei. Für Die, welche mir diesen Vorwurf machen, ist die romantische Oper natürlich eher vorhanden, als die Opern, die nach einer konventionell klassifizirenden Annahme „romantische" genannt werden. Ob ich von einer künstlerisch formellen Absicht aus auf die Konstruktion von „romantischen" Opern ausging, wird sich herausstellen, wenn ich die Entstehungsgeschichte jener drei Werke genau erzähle.

Die Stimmung, in der ich den „fliegenden Holländer“ empfing, habe ich im Allgemeinen bezeichnet: die Empfängniß war genau so alt, als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Äußerungsfähigkeit gelangte, daß sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „fliegenden Holländers“ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimathlose Christenthum faßte diesen Zug in die Gestalt des „ewigen Juden“: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück, hatte sich, nachdem sie an den Leiden des „ewigen Juden“ bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige

Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Dieß war der „fliegende Holländer", der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.

Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ. Und doch that ich hiermit keinen jähen Sprung. Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mittheilung dieser Stimmung aufgenöthigt. Ich mußte, um mich von Innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfniß des Verständnisses mitzutheilen, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler

einschlagen, und was hierzu drängt, ist Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Nothwendigkeit.

Stelle ich mich hiermit meinen Freunden als Dichter vor, so sollte ich fast Bedenken tragen, schon mit einer Dichtung, wie der meines fliegenden Holländers, es zu thun. In ihr ist so Vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch so verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges so bar, daß namentlich unsere modernen Theaterstückdichter, die Alles nach einer abgesehenen Form konstruiren, und von dem eitlen Wissen ihrer angelernten formellen Fähigkeit aus auf das Auffinden beliebiger Stoffe zur Behandlung in dieser Form ausgehen, die Bezeichnung dieser Dichtung als solcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. Weniger als die Furcht vor dieser zu erwartenden Strafe, würde mich mein eigenes Bedenken gegen die Form dieser Dichtung kümmern, wenn es meine Absicht wäre, mich mit diesem Gedichte überhaupt als eine vollendete Erscheinung hinzustellen; wogegen es mich gerade reizt, meinen Freunden mich in meinem Werden vorzuführen. Die Form der Dichtung des fliegenden Holländers war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Übung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. — Auf das Charakteristische dieses Gestaltens zurückzukommen behalte ich mir, wie gesagt, vor. Für jetzt fahre ich fort, die Entstehungsgeschichte meiner Dichtungen zu verfolgen, nachdem ich eben nur auf den entscheidenden Wendepunkt meines künstlerischen Entwickelungsganges auch in formeller Hinsicht aufmerksam gemacht haben wollte. —

Unter äußeren Umständen, die ich anderswo*) bereits meinen Freunden berichtete, führte ich den „fliegenden Holländer“ mit großer Schnelligkeit in Dichtung und Musik aus. Ich hatte mich von Paris auf das Land zurückgezogen, und trat von hier aus wieder in erste Berührung mit meiner deutschen Heimath. Mein Rienzi war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Diese Annahme galt mir im Allgemeinen für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freundlichen Gruß aus Deutschland, die mich um so wärmer für die Heimath stimmten, als die Pariser Weltluft mich mit immer eisigerer Kälte anwehte. Mit all' meinem Dichten und Trachten war ich schon ganz nur noch in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung; denn so aufgeklärt war ich allerdings schon damals, daß das politische Deutschland, etwa dem politischen Frankreich gegenüber, nicht die mindeste Anziehungskraft für mich besaß. Es war das Gefühl der Heimathlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimath erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wußte, daß ich es hier in Paris gewiß *nicht* finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie gesagt, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte; und dieß Element gewann hier den Ausdruck *der Heimath*, d. h. des Umschlossenseins von einem innig vertrauten Allgemeinen, aber einem Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, sondern eben erst nur ersehnte, nach der Verwirklichung des Begriffes

---

*) Siehe die autobiographische Skizze im ersten Bande dieser Sammlung.

„Heimath"; wogegen zuvor das durchaus Fremde meiner früheren engen Lage als erlösendes Element vorschwebte, und der Drang, es aufzufinden, mich nach Paris getrieben hatte. Wie ich in Paris enttäuscht worden war, sollte ich es nun auch in Deutschland werden. Mein fliegender Holländer hatte allerdings die neue Welt noch nicht entdeckt: sein Weib konnte ihn nur durch ihren und seinen Untergang erlösen. — Doch fahren wir fort!

Ganz schon nur mit meiner Rückkehr nach Deutschland, und mit der Beschaffung der nöthigen Mittel dazu beschäftigt, mußte ich, gerade um dieser letzteren willen, nach der Beendigung des fliegenden Holländers noch einmal zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen. Ich machte Klavierauszüge von Halevy'schen Opern. Ein gewonnener Stolz bewahrte mich aber bereits vor der Bitterkeit, mit der mich früher diese Demüthigung erfüllt hatte. Ich behielt guten Humor, korrespondirte mit der Heimath wegen der vorrückenden Zurüstungen zur Aufführung des Rienzi; aus Berlin traf selbst die Bestätigung der Annahme meines fliegenden Holländers zur Aufführung ein. Ich lebte ganz schon in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt. —

In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste: sie konnte dieß aber auch erst jetzt. Keineswegs war mir der Tannhäuser an sich eine völlig unbekannte Erscheinung: schon früh war er mir durch Tieck's Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmann's Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tieck's las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Theilnahme bestimmt hatte; es ward mir dieß aus dem Volksbuche und dem schlichten Tann-

häuserliebe ersichtlich, aus dem mir das einfache ächte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. — Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmann's kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen. Jetzt gerieth ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimathlich anwehte, in seiner einfachsten, ächtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dieß führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege", das mir glücklicher Weise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte, verschaffen konnte. — Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung „Lohengrin" in Zusammenhang gesetzt: auch dieß studirte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte. — Ich muß die hieraus gewonnenen Eindrücke näher bezeichnen.

Wichtig wird es manchem Anhänger der historisch-dichterischen Schule sein, zu erfahren, daß ich zwischen der Vollendung des fliegenden Holländers und der Konzeption des Tannhäusers, mich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung beschäftigte; unerfreulich, und als Beweis für meine Unfähigkeit wird es ihm gelten, wenn er erfährt, daß ich diesen Entwurf gegen den des Tannhäusers fahren ließ. Ich will für jetzt hier einfach nur den Hergang berichten, weil ich den hierher bezüglichen ästhetischen Gegenstand bei der Erzählung eines späteren Konfliktes ähnlicher Art, näher zu besprechen Veranlassung gewinnen werde.

Meine Sehnsucht nach der Heimath hatte, sagte ich, Nichts von dem Charakter des politischen Patriotismus; dennoch würde ich unwahr sein, wenn ich nicht gestehen wollte, daß auch eine politische Bedeutung der deutschen Heimath meinem Verlangen vorschwebte: natürlich konnte ich diese aber nicht in der Gegenwart finden, und eine Berechtigung zu dem Wunsche einer solchen Bedeutung — wie unsere ganze historische Schule — nur in der Vergangenheit aufsuchen. Um mich zu vergewissern über Das, was ich an der deutschen Heimath, nach der ich mich doch sehnte, denn eigentlich liebte, führte ich mir das Bild der Eindrücke meiner Jugend zurück, und um dieß klar und deutlich zu ersehen, schlug ich im Buche der Geschichte nach. Bei dieser Gelegenheit suchte ich auch noch nach einem Opernstoffe: nirgends in den großen Zügen der alten deutschen Kaiserwelt bot er sich mir aber dar, und ohne deutliches Wissen fühlte ich, daß diese Züge, um durchaus getreu und verständlich dargestellt zu werden, ganz in dem Grade sich der Fähigkeit zur Dramatisirung überhaupt entzogen, als sie namentlich auch meiner musikalisch-künstlerischen Anschauung, mit unumfangbarer Sprödigkeit sich entwanden. — An einem Zuge endlich haftete ich, weil ich hier ein freieres Gewährenlassen meines dichterischen Gestaltungstriebes mir zu erlauben für gestattet halten durfte. Es war dieß ein Zug aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt. Manfred, Friedrich's II. Sohn, reißt sich aus dem Zustande der Muthlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergetzung, wirft sich, von äußerster Noth gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sicilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnort angewiesen worden war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Appulien und Sicilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt: ich entsinne mich jetzt, daß sie mir aus dem

Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung, als Erinnerung entsprang; es war dieß eine Darstellung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten. Den Geist dieses Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des gibelinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer desselben arabischen Enthusiasmus', der noch jüngst dem Oriente Liebeslieder für Bonaparte eingab, machte sie sich nach Appulien auf. Dort, am Hofe des entmuthigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Thaten hin; sie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall hin Enthusiasmus ausgießend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Geheimnißvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Räthsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig, und will das Geheimniß durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfred's Schwester, und läßt ihre volle Liebe zu ihm errathen. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild, das meine heimathssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers sich darstellte. Jenes Bild war mir von Außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Ge-

stalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war, und die eben im plötzlich gefundenen Tannhäuser sich ihm darbot. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt, und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt; während dort, in der Geschichte — d. h. nicht wie sie an sich war, sondern wie sie uns einzig kenntlich vorliegt — diese Erscheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerstreutheit sich kundgiebt, und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht, und als künstlerischen Mythos gestaltet.

Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers. Doch von diesen Beziehungen später!

Für jetzt berichte ich bloß noch, daß ich auch in der Wahl des Tannhäuserstoffes gänzlich ohne Reflexion verfuhr, und bestätige somit nur die Erscheinung, daß ich, ohne kritisches Bewußtsein, durchaus unwillkürlich zu meiner Entscheidung mich bestimmt fühlte. Durch meine Erzählung allein erhellt es, wie ganz ungrundsätzlich ich mit dem fliegenden Holländer meine neue Bahn eingeschlagen hatte. Mit der „Sarazenin“ war ich im Begriffe gewesen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi“ mich zurückzuwerfen, um eine große fünfaktige „historische“ Oper zu verfertigen: erst der überwältigende, mein individuelles Wesen bei weitem energischer erfassende Stoff des Tannhäusers, erhielt mich im Festhalten der mit Nothwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung. Es geschah dieß, wie ich nun berichten will, unter noch andauernden lebhaften Konflikten mit zufälligen äußeren Einflüssen, die allmählich meine Rich-

tung mir auch zu immer deutlicherem Bewußtsein bringen sollten. — —

Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalte, verließ ich, neunundzwanzig Jahre alt, Paris. Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! — —

Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginne der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen scenischen Entwurf des „Tannhäuser“. Bevor ich an seine Ausführung gehen konnte, sollte ich mannigfaltig unterbrochen werden. Das Einstudiren meines Rienzi begann, dem manche Zurechtlegungen und Änderungen der ausschweifend weit ausgeführten Komposition vorangingen. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung einer meiner Opern unter so genügenden Verhältnissen, wie sie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element, das lebhaft zerstreuend auf mein Inneres wirkte. Ich fühlte mich damals von meinem Grundwesen so heiter abgezogen, und auf das Praktische gerichtet aufgelegt, daß ich es sogar vermochte, einen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf zu einem Opernsüjet, nach dem König’schen Romane „die hohe Braut“, für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramte, der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, in

leichten Opernversen nebenbei mit auszuführen*). — Die wachsende Theilnahme der Sänger für meinen Rienzi, namentlich der höchst liebenswürdig sich äußernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetreibe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen mußte! Durfte nun aber Eines geeignet sein, mich über meine wahre Stellung zu den bestehenden Verhältnissen zu täuschen, so war dieß der ungemeine Erfolg der Aufführung meines Rienzi in Dresden: — ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine, Alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der Königlich Sächsischen Hofkapelle.

Hier war es, wo eine große, durch die Umstände mir aufgenöthigte, dennoch aber nicht ganz unbewußte Selbsttäuschung der Grund zu einer neuen leidenvollen, aber entscheidenden Entwickelung meines menschlich-künstlerischen Wesens wurde. Meine frühesten, dann meine Pariser, und endlich selbst meine bereits in Dresden gemachten Erfahrungen, hatten mich nicht mehr im Unklaren über den wirklichen

*) Es ist dieß derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponirt, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen K. K. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

Charakter unserer ganzen öffentlichen Kunstzustände, namentlich auch so weit sie von unseren Kunstinstituten selbst ausgehen, gelassen; mein Widerwille, mit ihnen mich anders einzulassen, als höchstens die mir nöthige Aufführung meiner Opern es erforderte, war schon zu großer Stärke in mir gediehen. Daß nicht der Kunst, wie ich sie erkennen gelernt hatte, sondern einem durchaus anderen, nur mit dem künstlerischen Anscheine sich schmückenden Interesse, in den Erscheinungen unseres öffentlichen Kunstlebens gedient wird, war gerade mir zur bestimmtesten Einsicht gekommen. Noch aber war ich nicht auf den eigentlichen Grund der Ursachen dieser Erscheinung gedrungen, die ich somit mehr nur für zufällig und willkürlich bestimmbar halten mußte: erst jetzt sollte mir allmählich dieser Grund schmerzlich klar werden. — Gegen meine wenigen näheren Freunde äußerte ich meine innerliche Abneigung, und mein darauf begründetes Bedenken gegen die Annahme der mir in Aussicht gestellten Hofkapellmeisterstelle unverholen. Sie konnten mich nicht begreifen; und das war natürlich, denn ich selbst konnte eben nur meine innerliche Abneigung, nicht aber, vom praktischen Verstande begreifliche, Gründe derselben ausdrücken. Der Rückblick auf meine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußeren Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten; dann aber die Annahme, daß ich bei der gewonnenen, mir so günstigen Stimmung der Umgebung, und namentlich bei dem bestechend schönen Bestande der vorhandenen Kunstmittel, jedenfalls viel Gutes für die Kunst zu Tage fördern können würde, bekämpften, wie bei noch mangelnder Erfahrung gerade nach dieser Seite hin leicht erklärlich ist, bald siegreich meine Abneigung. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weise von einer solchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr Anderen erschien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in Dem zu ersehen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden sollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeister. —

Die sinnlich behagliche Stimmung, die mir durch den Umschwung meiner äußeren Verhältnisse gekommen war, und durch den ersten Genuß einer gesicherten Lebenslage, namentlich aber auch einer öffentlichen Zuneigung und Bewunderung, sich bis zu einem wohllüstig freudigen Selbstgefühle steigerte, verführte mich bald immer gründlicher zur Verkennung und Misverwendung meines eigentlichen Wesens, wie es sich bis dahin mit nothwendiger Konsequenz entwickelt hatte. Zunächst täuschte mich die, immerhin wohl nicht durchaus grundlose, Annahme eines schnellen, oder — wenn langsameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutschen Theater. Verführte mich der hartnäckige Glaube hieran in der Folge immer mehr zu Opfern und Unternehmungen, die bei ausbleibendem Erfolge meine äußeren Verhältnisse von Neuem zerrütten mußten, so lenkte der ihm zu Grunde liegende, mehr oder weniger auf hastigen Genuß zielende Trieb, mich eine Zeit lang unmerklich auch von meiner eingeschlagenen künstlerischen Richtung ab. Das hierauf Bezügliche dünkt mich der Mittheilung nicht unwerth, weil in ihm ein gewiß nicht unbedeutendes Material zur Beurtheilung der Entwickelung einer künstlerischen Individualität liegt.

Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beschluß, auch meinen „fliegenden Holländer“ alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. Die Annahme dieser Oper von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz, war nichts Anderes als eine künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeigung gewesen. Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten der Dresdener Direktion, und studirte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene Rienzi, die Anordnung der Scene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntniß hatte, um sich der Aufgabe nicht

gewachsen zu fühlen. — Die Aufführung misglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradesweges Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi. Ich selbst war verstimmt genug um zu schweigen, und den fliegenden Holländer unvertheidigt zu lassen. In meiner, bereits bezeichneten, damaligen Hauptstimmung lag es, daß ich das zunächst Erfolgreiche vorzog, und nach Innen zu mich mit den Hoffnungen betäubte, die in jener bisher erfolgreichen Richtung sich mir darboten. Ich gerieth unter diesen äußeren Eindrücken von Neuem in ein Schwanken, das auf eine stark beunruhigende Weise durch meine Berührungen mit der Schröder-Devrient vermehrt wurde. —

Bereits deutete ich an, welchen außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck in früherer Jugend die künstlerische Lebenserscheinung dieser in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Frau auf mich gemacht hatte. Jetzt, nach einer Zwischenzeit von acht Jahren, trat ich mit ihr in persönliche Berührung, deren Grund und Zweck meine künstlerische, mir tief bedeutsame Beziehung zu ihr war. Ich traf diese geniale Natur mit sich und ihrem Wesen in die mannigfaltigsten Widersprüche verwickelt, die mich so beunruhigend mit berührten, als sie mit leidenschaftlicher Heftigkeit in ihr sich äußerten. Die Verzerrtheit und widerliche Hohlheit unseres modernen Theaterwesens war um so weniger ohne Einfluß auf die Künstlerin geblieben, als diese, weder als Künstlerin noch als Weib, jene kalte Ruhe des Egoismus' besaß, mit der sich z. B. eine Jenny Lind gänzlich außer dem Rahmen des modernen Theaters stellt, und sich frei von jeder kompromittirenden Berührung mit diesem erhält. Die Schröder-Devrient war weder in

der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosenthums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dieß Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatralische Kunst. Ich habe nie einen großherzigeren Menschen im Kampfe mit kleinlicheren Vorstellungen gesehen, als die, welche dieser Frau, durch ihre wiederum nothwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von Außen zugeführt worden waren. Auf mich wirkte meine innige Theilnahme für dieses künstlerische Weib fast weniger anregend, als peinigend, und zwar peinigend, weil sie mich ohne Befriedigung anregte. Sie studirte die „Senta“ in meinem fliegenden Holländer, und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß. Mir erweckte dieß nun den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der „Sarazenin“ zurück, den ich nun schnell zu einem vollständigen scenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden“. Die Künstlerin wollte aber — ohne es bestimmt auszusprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erst jetzt muß ich gestehen, ihren sicheren Instinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erscheinungen, denen gegenüber sich ihr Instinkt geltend machte, verwischt worden sind, wogegen die große Trivialität derselben mich damals in einem Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künstlerische Frau zurückblickend, diese in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte.

Ich gerieth unter solchen Eindrücken in einen Widerstreit mit mir, der unserer ganzen modernen Entwickelung eigenthümlich ist, und nur von Denen nicht empfunden oder als irgendwie bereits abgemacht angesehen wird, die überhaupt keine Kraft zur Entwickelung haben, und dafür mit angelernten — vielleicht selbst neuesten — Meinungen sich für ihr Anschauungsvermögen begnügen. Ich will versuchen, diesen Widerstreit in Kürze so zu bezeichnen, wie er sich in mir und meinen Verhältnissen äußerte.

Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwickelung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berauschende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigenthümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte. Dieser Trieb wäre im Leben nur zu stillen gewesen, wenn ich auch als Künstler Glanz und Genuß durch vollständige Unterordnung meines wahren Wesens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunstgeschmackes zu erstreben gesucht hätte; ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müssen, und hier, an diesem Punkte, wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen müßte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt Dessen dar, was *unsere moderne Welt* als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dieß mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennen gelernt hatte. Im Punkte der wirklichen Liebe beobachtete ich zu

gleicher Zeit an einer von mir bewunderten Frau die Erscheinung, daß ein dem meinigen gleiches Verlangen sich nur an den trivialsten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weise, daß der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft verhüllt werden konnte. — Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, nothwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? — Wie albern müssen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem „Tannhäuser" eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte Dessen, den sie eben nicht begreifen können. —

Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des Tannhäusers mahnend wiederkehrte, und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäusers entwarf und ausführte. Meine

wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. — Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dieß fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dieß Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen.

Zuvörderst habe ich noch mitzutheilen, wie auch durch weitere Erfahrungen von Außen her ich in meiner Richtung bestimmt wurde. — Meine Hoffnungen auf schnelle Erfolge durch Verbreitung meiner Opern auf deutschen Theatern, blieben durchaus unerfüllt; von den bedeutendsten Direktionen wurden mir meine Partituren — oft sogar im uneröffneten Pakete — ohne Annahme zurückgeschickt. Nur durch große Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es, in Hamburg den Rienzi zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich, bei einem mühsam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser „Rienzi" den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch Eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter Umständen, die in diesem Bezuge glücklich waren, und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturell's des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte. — Hiergegen machte ich wieder

andere Erfahrungen mit dem „fliegenden Holländer". Bereits hatte der alte Meister Spohr diese Oper schnell in Kassel zur Aufführung gebracht. Dieß war ohne Aufforderung meiner Seits geschehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundthat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb. — Auch in Berlin kam nun der fliegende Holländer zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zu einer eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beschaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir hier aber sehr wichtig: die mistrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegteste Berliner Kälte desselben, die den ganzen ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollste Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günstig betrachten: dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoir. Ein sicherer Instinkt für das moderne Theaterwesen leitete die Direktion, indem sie diese Oper, selbst wenn sie gefiel, als unpassend für ein Opernrepertoir ansah. Ich erkenne heute, wie richtig hiermit überhaupt über das Wesen der Theaterkunst geurtheilt ist. Ein Stück für das Repertoir, das längere Zeit hindurch, oder vielleicht immer, abwechselnd mit anderen Stücken seines Gleichen, einem Publikum vorgeführt werden soll, darf aus keiner Stimmung entstanden sein, und zu seinem Verständnisse keine Stimmung nöthig haben, die von einer besonderen individuellen Natur ist. Es müssen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgiltiger Stimmung, oder einer

Stimmung überhaupt ganz bar sind, also auch auf die Erweckung einer besonderen Stimmung beim Publikum gar nicht ausgehen, und nur durch den äußerlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein persönliche Theilnahme für die darstellenden Virtuosen, eine zerstreuende Unterhaltung zu bewirken im Stande sind. Die Vorführung älterer, sogenannter klassischer Werke, die zu wirklichem Verständnisse allerdings nur durch Erweckung individueller Stimmungen gelangen könnten, ist nirgends das Werk der Überzeugung der Theaterdirektoren, sondern, auch für den Erfolg, nur eine mühsam künstlich erfüllte Forderung unserer ästhetischen Kritik. Die Stimmung, die mein „fliegender Holländer" im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine so prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß selbst Diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und schnell hintereinander aufgelegt sein konnten, in dieselbe Stimmung sich wiederum versetzen zu lassen. Von solchen Stimmungen will ein Publikum, will jeder Mensch, überrascht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieser Überraschung ist — auch als Zweck des Kunstwerkes — das Wohlthätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatischen Vorstellung. Dieselbe Überraschung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei sehr seltener Wiederholung, und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwischung des empfangenen ersten Eindruckes; wogegen die gewaltsame Anreizung, mit bewußter Absicht diese Überraschung sich zu verschaffen, ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei ist. Von Menschen, die sich stets aus dem Leben wahrhaft fortentwickeln, ist, streng genommen, dieselbe Wirkung von der Aufführung desselben dramatischen Werkes gar nie wieder zu gewinnen; und dem erneueten Verlangen könnte nur ein neues Kunstwerk entsprechen, das wiederum aus einer ebenfalls neuen Entwickelungsphase des Künstlers hervorgegangen ist. — Ich berühre hier Das, was ich in der Einleitung gegen das Monumentale in unserem Kunsttreiben aussprach, und bestätige somit aus der Erforschung und vernünftigen Deutung der

vorhandenen Erscheinungen, das Bedürfniß nach dem stets neuen, immer der Gegenwart unmittelbar entsprungenen und ihr allein angehörigen Kunstwerke der Zukunft, das eben nicht als eine monumentale, sondern als eine das Leben selbst, in seinen verschiedensten Momenten wiederspiegelnde, in unendlich wechselnder Vielheit sich kundgebende Erscheinung verstanden werden kann. —

Begriff ich dieß auch zu jener Zeit noch nicht klar, so drängte es als Wahrnehmung sich doch meiner Empfindung auf, und zwar namentlich durch Innewerden des ungemein starken Eindruckes, den mein „fliegender Holländer" auf Einzelne gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menschen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des fliegenden Holländers plötzlich mir zugeführt hatte — die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung für die von mir eingeschlagene eigenthümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum" aus den Augen: die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu fassenden Meinung der Masse ein, die mir — in diesem Bezuge noch ganz Gedankenlosem — bis dahin in unbestimmtesten Umrissen als der Gegenstand vorgeschwebt hatte, an den ich mich als Dichter mittheilte. Das Verständniß meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache, und um dieß Verständniß mir zu versichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. Diese bestimmtere Stellung zu Denen, an die ich mich mittheilen wollte, übte von nun an auch einen sehr wichtigen Einfluß auf mein künstlerisches Gestaltungswesen aus. Ist der Trieb, seine Absicht verständlich mitzutheilen, der wahrhaft gestaltunggebende im Künstler, so wird seine Thätigkeit nothwendig durch die Eigenthümlichkeit Dessen bestimmt, von dem er seine Absicht verstanden wissen will. Steht ihm als solcher eine unbestimmte, nie deutlich erkennbare, in

ihren Neigungen nie sicher zu erfassende, daher auch nie von ihm selbst wirklich zu verstehende, Masse gegenüber, wie wir sie im heutigen Theaterpublikum vorfinden, so wird der Künstler nothwendig auch für die Darlegung seiner Absicht zu einer verschwimmenden, in das Allgemeine oft willenlos sich verlierenden, undeutlichen Gestaltung, ja — genau genommen — schon für den Stoff selbst bestimmt, der ihm gar nicht anders, als für eine verschwimmende Gestaltung geeignet, beikommen kann. Die aus einer solchen Stellung sich ergebende, ungünstige Beschaffenheit der künstlerischen Arbeit, kam meinem Gefühle jetzt an meinen bisherigen Opern zur Wahrnehmung. Ich empfand, den Erscheinungen der modernen Theaterkunst gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbestimmte, oft Undeutliche der Gestaltung dieses Inhaltes, dem jene nothwendige, scharfe Individualität somit selbst noch nicht zu eigen sein konnte. Richtete ich nun meinen Mittheilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender, bestimmter Individuen, so gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines sichereren, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit reflektirter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte, immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, schärfer ab; hob diesen desto deutlicher hervor, und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Gestalten zu verdichten.

Unter solchen Einflüssen, und bei diesem Verfahren, führte ich meinen „Tannhäuser" aus, und vollendete ihn nach wiederholten und verschiedenartigen Unterbrechungen. —

Ich hatte mit dieser Arbeit einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich

mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre. —

Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rath guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genre's" verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkriege auf Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dieß „die Meistersinger zu Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabelatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des „Merker's" einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser „Merker" war bekanntlich (oder unseren Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die, den Regeln zuwider-

laufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken“ und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte „versungen“. — Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll“; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen“ hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht ihn zu demüthigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu thun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merker's ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dieß nöthig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse Niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem*

Gefühle in dem Liede des Merker's finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wüthend springt der Merker auf; Jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht", schreit Dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus, und erklärt, sie seien just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; Dieser giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister= und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und dießmal entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; Dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dieß, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

So mein schnell erfundener und entworfener Plan. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah

dieß während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtniß mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den „Lohengrin“ zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Mir ist es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger“ zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus, und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt. — Die einzige, für unsere Öffentlichkeit verständliche, und deßhalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist, sobald in ihr ein wirklicher Gehalt sich kundgeben soll, nur die Ironie. Sie greift das Naturwidrige unserer öffentlichen Zustände bei der Form an, und ist hierin wirksam, weil die Form, als das sinnlich unmittelbar Wahrnehmbare, das Einleuchtendste und Jedem Verständlichste ist; während der Inhalt dieser Form eben das Unbegriffene ist, in welchem wir unbewußt befangen sind, und aus dem wir unwillkürlich immer wieder zur Äußerung in jener, von uns selbst verspotteten, Form gedrängt werden. So ist die Ironie selbst die Form der Heiterkeit, in der sie ihrem wirklichen Inhalte und Wesen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr selbst eigenthümlichen Äußerung als wirkliche Lebenskraft kommen kann. Der Kern der Erscheinung unserer unnatürlichen Allgemeinheit und Öffentlichkeit, den die Ironie unberührt lassen muß, ist somit nicht für die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinsten, eigenthümlichsten Kundgebung angreifbar; sondern sie ist es nur für die Kraft, die sich als Widerstand gegen ein Lebenselement äußert, welches mit seinem Drucke eben die reine Kundgebung der Heiterkeit hemmt. So werden wir, wenn wir diesen Druck empfinden, aus der ursprünglichen Kraft der

Heiterkeit, und um diese Kraft in ihrer Reinheit wiederzugewinnen, zu einer Widerstandsäußerung getrieben, die sich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnsucht, und endlich als Empörung, somit in tragischen Zügen, kundgeben kann.

Meine Natur reagirte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte, und dem ich im Tannhäuser bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte. —

Ist es mir nun aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigenthümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade e r so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. Es war dieß nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieser Stoff zum ersten Male im Zusammenhange mit dem Tannhäuser vorgeführt worden war; am allerwenigsten war es haushälterische Sparsamkeit, die mich etwa vermocht hätte, den gesammelten Vorrath nicht umkommen zu lassen: daß ich in diesem Bezuge eher verschwenderisch war, erhellt aus dem Berichte über meine künstlerische Thätigkeit. Im Gegentheile muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zusammenhange mit dem Tannhäuser den Lohengrin zuerst kennen lernte, diese Erscheinung mich wohl rührte, keinesweges mich aber zunächst schon bestimmte, diesen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit

Mistrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblicke der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von Außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keinesweges nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat, ward diese Gestalt mir immer vertrauter, und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer zu bemächtigen, immer stärker, so daß er zur Zeit der Vollendung meines Tannhäusers geradesweges zur heftig drängenden Noth ward, die jeden anderen Versuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von mir wies.

Auch *Lohengrin* ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrthum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigenthümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit gemodelt. Von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie so zu läutern, daß wir das rein menschliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dieß war die Aufgabe des neueren Forschers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben mußte.

Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimath, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich gewiß noch keinesweges ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? Der Gott liebt ein menschliches Weib, und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurtheil, als der menschentödtliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet? Wie thöricht, von der staatlich-religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschließen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! Kein Gott hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht. Wer hatte den Menschen gelehrt, daß ein Gott in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde entbrenne? Gewiß nur der Mensch selbst, der auch dem Gegenstande seiner eigenen Sehnsucht, möge sie noch so hoch hinaus über die Grenzen des irdisch ihm Gewohnten gehen, nur das Wesen seiner

rein menschlichen Natur einprägen kann. Aus den höchsten Sphären, in die er durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allerersehnenswertheste begehren. Was ist nun das eigenthümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es ist die Nothwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahresten Äußerung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes. Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahresten und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden? — Bewundert, Ihr hochgescheuten Kritiker, das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart! Dinge, die Ihr mit Eurem Verstande nie begreifen könnt, sind in ihm, mit einzig so zu ermöglichender, für das Gefühl deutlich greifbarer, sinnlich vollendeter Gewißheit dargethan. —

Das ätherische Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, hatte durch die christliche Sehnsucht sich in die undenklichsten Fernen ausgedehnt. Dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden: dem Christen zerfloß der blaue Himmel in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten:

auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmuth und reinster Tugend, der Alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit, und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und Alles verlassen müssen. — Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des Tannhäuser, nur noch mit ihr mich befassen konnte, dieß sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. —

Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des Lohengrin kehrte ich nach Dresden zurück, um den Tannhäuser zur Aufführung zu bringen. Mit großen Hoffnungen von Seiten der Direktion, und mit nicht unbedeutenden Opfern, die sie der gewünschten Erfüllung dieser Hoffnungen brachte, ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi, und in der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des Tannhäuser. — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisirten, fühlten sich selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das

einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrthümern so nöthig scheinende Vorstellung des Tannhäuser stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach Innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem Tannhäuser nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlösbar halten mußte. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm das Verständniß erschlossen würde: hier fühlte ich aber zum ersten Male mit größerer Bestimmtheit, daß der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorstellungen durchaus Dem widerstreite, was ich von einer Aufführung forderte. — In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein; dem gegenüber steht ganz folgerichtig ein Publikum, welches zunächst auf Befriedigung eines wohllüstigen Verlangens des Gehörnerves ganz für sich ausgeht, und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung somit fast ganz absieht. Meine Forderung ging nun aber geradesweges auf das Entgegengesetzte aus: ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers; somit also auch ein Publikum, welches mit mir dieselbe Forderung stellte. Erst wenn diese Forderung erfüllt war, mußte ich einsehen, daß überhaupt von dem Eindrucke des mitgetheilten Gegenstandes die Rede sein konnte; daß dieser Eindruck aber unbedingt nur ein ganz verwirrter sein mußte, wenn die Erfüllung jener Forderung von keiner Seite her bewerkstelligt wurde. So mußte ich mir in Wahrheit wie ein Wahnsinniger

erscheinen, der in die Luft hineinredet, und von dieser verstanden zu werden vermeint; denn ich redete öffentlich von Dingen, die um so unverständlicher bleiben mußten, als die Sprache nicht einmal verstanden ward, in der ich sie kundgab. Das allmählich entstehende Interesse eines Theiles des Publikums für mein Werk dünkte mich so als die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines theuren Wahnsinnigen: diese Theilnahme bestimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in diesem entrathenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgiltigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mittheilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gespräches in eine spannende Ungewißheit darüber zu gerathen, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig, oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine Stellung zum eigentlichen „Publikum". Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen.

Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum stellten sich jetzt mit Schrecken ein: die Unmöglichkeit, dem Tannhäuser einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußischen Schauspiele ward ich mit dem

kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch“ gehalten. Der Generalintendant der königlich preußischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessiren, um die Erlaubniß zur Dedikation des Tannhäusers an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! — Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existiren. Aber welches war nun meine Lage? Und welcher Art mußte die Stimmung sein, die gerade jetzt, und diesen Erscheinungen, diesen Eindrücken gegenüber, mich drängte, mit jäher Schnelle die Ausführung des Lohengrin vorzunehmen? — Ich will sie mir und meinen Freunden deutlich zu machen suchen, um zu erklären, welche Bedeutung für mich das Gedicht des Lohengrin haben mußte, und in welcher ich es einzig als künstlerischer Mensch erfassen konnte.

Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mittheilung an meine Umgebung schöpfen konnte. Da sich diese Anregung und dieses Vermögen so kräftig in mir kundgaben, daß ich, selbst ohne alle bewußte Aussicht auf Ermöglichung einer verständlichen Mittheilung, mich dennoch eben jetzt auf das Leidenschaftlichste zur Mittheilung gedrängt fühlte, so konnte dieß nur aus einer schwärmerisch sehnsüchtigen Stimmung hervorgehen,

wie sie aus dem Gefühle jener Einsamkeit entstand. — Im Tannhäuser hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart — heraus gesehnt; mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber sinnliches Verlangen, nur ein Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigen konnte. Auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohllüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert“ von allem „Irdischen“, somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein

verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem sich der „fliegende Holländer“ aus der Meerestiefe seines Elendes auffehnte; das Weib, das dem „Tannhäuser“ aus den Wohllusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach Oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. —

Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte; das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deßhalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein, wollte er nichts Anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht

verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt. —

Es mußte mir damals, und muß mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben, und der Gegenstand dahin misverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieser Einwurf ward mir zuerst gemacht von einem mir befreundeten Manne, dessen Geist und Wissen ich hochschätze. An ihm machte ich jedoch zunächst eine Erfahrung, die in der Folge sich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts Anderes als ein durchaus ergreifender Eindruck sich kundthat, und jener Einwurf sich erst dann einfand, wenn der Eindruck des Kunstwerkes sich verwischte, und der kälteren, reflektirenden Kritik Platz machte*). Somit war dieser Einwurf nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern ein willkürlicher der vermittelten Verstandesthätigkeit. Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich darthat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebensele-

---

*) Dieß bezeugt mir neuerdings wieder ein geistreicher Berichterstatter, der während der Aufführung des Lohengrin in Weimar — nach seinem eigenen Geständnisse — keinen Anlaß zur Kritik erhielt, sondern ungestört einem ergreifenden Genusse hingegeben war. Der Zweifel, der ihm nachher entstand, ist zu meiner Freude und liebsten Rechtfertigung, dem wirklichen Künstler zu keiner Zeit angekommen: dieser konnte mich ganz verstehen, was dem kritischen Menschen unmöglich war.

mentes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings anderen Verhältnisse — für das griechische Staatsleben es war*). Über dieses höchste und wahrste tragische Moment der Gegenwart hinaus giebt es nur noch die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit, das wirklich und einzig heitere Element des Lebens und der Kunst der Zukunft nach deren höchstem Vermögen. — Ich gestehe, daß mich der Geist der zweifelsüchtigen Kritik selbst so weit ansteckte, eine gewaltsame Motivirung und Abänderung meines Gedichtes ernstlich in Angriff zu nehmen. Durch meine Theilnahme an dieser Kritik war ich für kurze Zeit so sehr aus dem richtigen Verhältnisse zu dem Gedichte gerathen, daß ich wirklich bis dahin abirrte, eine veränderte Lösung zu entwerfen, nach welcher es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zu Gunsten seines weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben. Das vollständig Ungenügende, und in einem höchsten Sinne Naturwidrige dieser Lösung, empfand aber nicht nur ich selbst, der ich in einer Entfremdung meines Wesens sie entwarf, sondern auch mein kritischer Freund: wir fanden gemeinschaftlich, daß das unser modernes kritisches Bewußtsein Beunruhigende in der unabänderlichen Eigenthümlichkeit des Stoffes selbst liege; daß dieser Stoff andererseits aber unser Gefühl so eindrucksvoll anrege und bestimme, daß er in Wahrheit zu uns einen Bezug haben müsse, der seine Vorführung als Kunstwerk uns als eine mächtige Bereicherung unserer Empfindungseindrücke, somit der Fähigkeit unseres Empfindungsvermögens, wünschen lassen müsse. —

---

*) Gerade wie meinem Kritiker, mochte es nämlich dem athenischen Staatsmanne ergehen, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes unbedingt für Antigone sympathisirte, am anderen Tage in der Gerichtssitzung gewiß aber selbst sein staatliches Todesurtheil über die menschliche Heldin aussprach.

In Wahrheit ist dieser „Lohengrin" eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigenthümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nöthigende Aufgabe für mein Gestalten erschien. Den Lohengrin verstehen konnte somit nur Derjenige, der sich von aller modern abstrahirenden, generalisirenden Anschauungsform für die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens frei zu machen vermochte. Wer solche Erscheinungen, wie sie dem individuellsten Gestaltungsvermögen unmittelbar thätiger Lebensbeziehungen entspringen, nur unter einer allgemeinen Kategorie zu fassen versteht, kann an ihnen so gut wie Nichts begreifen, nämlich nicht die Erscheinung, sondern eben nur die Kategorie, in die sie — als in eine voraus fertige — in Wahrheit gar nicht gehört. Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich=romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisirenden Verstand zugeführt wird, und dieß ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen. Nur das in seiner sinnlichen Erscheinung vollständig sich darstellende Kunstwerk führt den neuen Stoff aber jenem Gefühlsvermögen mit der nothwendigen Eindringlichkeit zu; und nur wer dieß Kunstwerk in dieser vollständigen Erscheinung empfangen hat, also nur der nach seinem höchsten Empfängnißvermögen vollkommen befriedigte Gefühlsmensch, vermag auch den neuen Stoff vollkommen zu begreifen. Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des Lohengrin

von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: — das nothwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden; und die — durch das moderne Kunstleben bedingte — Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, — der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mittheilen zu dürfen, — dieß eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach. —

Ich nähere mich nun der Darstellung meiner neuesten Entwickelungsperiode, die ich noch ausführlicher berühren muß, weil der Zweck dieser ganzen Mittheilung hauptsächlich die Berichtigung der scheinbaren Widersprüche, die zwischen dem Wesen meiner künstlerischen Arbeiten und dem Charakter meiner neuerdings ausgesprochenen Ansichten über die Kunst und ihre Stellung zum Leben, aufzufinden wären, und zum Theil von oberflächlichen Kritikern bereits auch aufgestochen worden sind. Zu dieser Darstellung schreite ich durch den ununterbrochenen Bericht meiner künstlerischen Thätigkeit und der ihr zu Grunde liegenden Stimmungen, streng an das Bisherige anknüpfend, fort. —

Die Kritik hatte sich unvermögend erwiesen, die Gestalt der Dichtung meines Lohengrin zu verändern, und die Wärme meines Eifers für ihre vollständige künstlerische Ausführung war durch diesen siegreichen Konflikt meines nothwendigen künstlerischen Gefühles mit dem modernen kritischen Bewußtsein, nur noch glühender angefacht worden: in dieser Ausführung, fühlte ich, lag die Beweisführung für die Richtigkeit meines Gefühles. Es ward meiner Empfindung klar, daß ein wesentlicher Grund zum Misverständniß der tragischen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin

steige aus einem glänzenden Reiche leidenlos unerworbener, kalter Herrlichkeit herab, und um dieser Herrlichkeit, und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Gesetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdischen Leidenschaften den Rücken, um sich seiner Gottheit wieder zu erfreuen. Bekundete sich hierin zunächst der willkürliche Charakter der modernen kritischen Anschauung, die von dem unwillkürlichen Eindrucke der Erscheinung absieht, und diesen willkürlich nach sich bestimmt; und hatte ich leicht zu erkennen, daß dieses Misverständniß eben nur aus einer willkürlichen Deutung jenes bindenden Gesetzes entsprang, welches in Wahrheit kein äußerlich aufgelegtes Postulat, sondern der Ausdruck des nothwendigen inneren Wesens des, aus herrlicher Einsamkeit nach Verständniß durch Liebe Verlangenden ist: so hielt ich mich zur Versicherung des beabsichtigten richtigen Eindruckes mit desto größerer Bestimmtheit an die ursprüngliche Gestalt des Stoffes, die in ihren naiven Zügen mich selbst so unwiderstehlich bestimmt hatte. Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzutheilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim „Tannhäuser", in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente, durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dieß bestimmte mich für die scenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer nothwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten. Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzutheilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein

seichter Gegenstand mittheilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloses Gewöhnten allerdings oft geradesweges unklar vorkommen muß. —

Erst bei diesem Deutlichkeitsstreben in der Ausführung, entsinne ich mich, das Wesen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit erfaßt zu haben. Der Künstler kann nur dann zur Fähigkeit überzeugender Darstellung gelangen, wenn er mit vollster Sympathie in das Wesen des Darzustellenden sich zu versetzen vermag. In „Elsa" ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrin's, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Theil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten, und nur die nothwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrin's sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins", wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte — zu immer innigerem Verständnisse. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Äußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Thränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Ver-

nichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth, und dieß Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte, — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Elsa, das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte. —

Doch dieses selig empfundene Wissen lebte zunächst noch still in meinem einsamen Herzen: nur allmählich reifte es zum lauten Bekenntniß. —

Ich muß jetzt meiner äußeren Lebensstellung gedenken, wie sie sich in jener Zeit gestaltete, wo ich — bei häufigen und langen Unterbrechungen — an der Ausführung des Lohengrin arbeitete. Diese Stellung war die meiner inneren Stimmung widersprechendste. Ich zog mich in immer größere Einsamkeit zurück, und lebte in in-

nigem Umgange fast nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künstlerische Entwickelung so weit ging, den Trieb und die Neigung zur Entwickelung und Geltendmachung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten — wie er mir selbst erklärte — fahren zu lassen. Nichts Anderes konnte ich so wünschen, als in ungestörter Zurückgezogenheit schaffen zu können; die Möglichkeit der, wiederum mir einzig nöthigen, verständnißvollen Mittheilung des Geschaffenen, kümmerte mich damals kaum. Ich konnte mir sagen, daß meine Einsamkeit nicht eine egoistisch von mir aufgesuchte, sondern lediglich von der Öde weit um mich herum mir ganz von selbst geoffenbarte sei. Nur ein widerlich fesselndes Band hielt mich noch an unsere öffentlichen Kunstzustände fest, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus meinen Arbeiten bedacht zu sein, um meiner äußeren Lage aufzuhelfen. So hatte ich noch immer für äußeren Erfolg zu sorgen, trotzdem ich diesem für mich und mein inneres Bedürfniß bereits gänzlich entsagt hatte. Die Annahme meines „Tannhäuser“ war mir in Berlin verweigert: nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längst abgethanen, „Rienzi“. Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden, und die Berechnung des äußeren Vortheiles, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen, mir in Berlin bringen sollte. — Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese bloße Besorgniß um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, schmeichelte ich, oder mindestens verbarg ich ihnen sorgsam meine innere Gesinnung, weil sie, den Umständen gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten; klugen Menschen, die auf der meinem wahren Wesen entgegengesetzten Seite standen, und von

denen ich wußte, daß sie mich ebenso mistrauisch beargwöhnten, als sie selbst mir innerlich zuwider waren, suchte ich durch künstliche Unbefangenheit Mistrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dieß nie wirklich gelingen konnte. Dieß Alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonale beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im Rienzi vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde" bezeichnete: die Rezensenten brachten diese Äußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selbst als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerthe Frechheit sei. — So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Werth und an meinen Eifer, diesen Werth zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht dasselbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zu Theil wurde.

Es war ein gräßlicher Zustand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte; nur Diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen ironischen Lustigkeit misverstanden, konnten sich darüber täuschen, daß ich mich jetzt um so unglücklicher fühlte, als ich selbst mit dem nothgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer

Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, als — der Tod? Wie lächerlich mußten mir die klugen Albernen erscheinen, die in der Sehnsucht nach diesem Tode ein „durch die Wissenschaft bereits überwundenes“, und daher verwerfliches Moment „christlicher Überspanntheit“ finden zu müssen glaubten! Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ als alle Die, die mir jetzt den Abfall vom Christenthume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen. —

Eines hielt mich aufrecht: meine Kunst, die für mich eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung meiner Anschauungen an fühlende Herzen war. Als ich nun auch die Macht des äußeren Zwanges, der zuletzt mich noch zur Spekulation auf äußeren Erfolg hingedrängt hatte, von mir wies, ward ich gerade jetzt erst recht deutlich inne, wie unerläßlich nothwendig es mir sei, um die Bildung des künstlerischen Organes mich zu bemühen, durch das ich mich in meinem Sinne mittheilen konnte. Dieses Organ war das Theater, oder besser: die theatralische Darstellungskunst, die von mir jetzt immer mehr als das einzig erlösende Moment für den Dichter erkannt wurde, der sein Gewolltes erst durch dieses Moment zur befriedigend gewissen, sinnlich gekonnten That erhoben sieht. In diesem über Alles wichtigen Punkte hatte ich mich bisher immer mehr nur den Fügungen des Zufalles überlassen: jetzt fühlte ich, daß es hier, an einem bestimmten Orte, unter bestimmten Umständen gelte, das Richtige und Nöthige zu Stande zu bringen, und daß dieß nie zu Stande käme, wenn nicht in einer nächsten Nähe Hand dazu angelegt würde. Der Gewinn der Möglichkeit, meine künstlerischen Absichten durch die theatralische Darstellungskunst irgendwo — also am besten gerade hier in Dresden, wo ich war und wirkte — vollkommen sinnlich verwirklicht zu sehen, erschien mir

von jetzt ab als das nächste Erzielenswerthe; und bei diesem Streben sah ich vorläufig ganz von der Beschaffenheit des Publikums ab, das ich mir schon dadurch zu gewinnen dachte, daß ihm scenische Darstellungen von der geistig sinnlichen Vollendung vorgeführt würden, daß die zu erringende Theilnahme seines rein menschlichen Gefühles nach einer höheren Richtung hin leicht sich bestimmen ließe.

In diesem Sinne wandte ich mich nun zu dem Kunstinstitute zurück, an dessen Leitung ich jetzt bereits gegen sechs Jahre als Kapellmeister betheiligt gewesen war. Ich sage: ich wandte mich zu ihm zurück, weil meine bis dahin gemachten Erfahrungen mich bereits zu einer hoffnungslosen Gleichgiltigkeit gegen dasselbe gestimmt hatten. — Der Grund meiner inneren Abneigung gegen die Annahme der Kapellmeisterstelle an irgend einem Theater, und gerade auch bei einem Hoftheater, war mir im Verlaufe meiner Verwaltung dieser Stelle zu immer deutlicherem Bewußtsein klar geworden. Unsere Theaterinstitute haben im Allgemeinen keinen anderen Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeiste aufgedrungene und von der sozialen Langeweile unserer großstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene, Unterhaltung zu besorgen. Alles, was vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagirte, hat sich von je als wirkungslos erwiesen. Nur daraus konnte ein Unterschied entstehen, wem diese Unterhaltung verschafft werden sollte: dem in künstlicher Roheit erzogenen Pöbel der Städte wurden grobe Späße und krasse Ungeheuerlichkeiten vorgeführt; den sittsamen Philister unserer Bürgerklassen vergnügten moralische Familienstücke; den feiner gebildeten, durch Kunstluxus verwöhnten höheren und höchsten Klassen mundeten nur raffinirtere, oft mit ästhetischen Grillen garnirte Kunstgerichte. Der eigentliche Dichter, der sich ab und zu mit seinen Ansprüchen durch die der drei genannten Klassen hindurch geltend zu machen suchte, ward stets mit einem, nur unserem Theaterpublikum eigenthümlichen Hohne, dem Hohne der Langeweile, zurück-

gewiesen, — mindestens so lange, als er nicht als Antiquität zur Garnirung jenes Kunstgerichtes willfährig und tauglich geworden war. Das Besondere der größeren Theaterinstitute besteht nun darin, daß sie in ihren Leistungen sämmtliche drei Klassen des Publikums zu befriedigen suchen; ihnen ist ein Zuschauerraum gegeben, in welchem sich jene Klassen schon nach der Höhe ihrer Geldbeiträge vollständig von sich absondern, und so den Künstler in die Lage versetzen, Diejenigen, an die er sich mittheilen soll, bald in dem sogenannten Paradiese, bald im Parterre, bald in den Ranglogen aufzusuchen. Der Direktor solcher Institute, der zunächst keine andere Aufgabe hat, als auf Gelderwerb auszugehen, hat nun abwechselnd die verschiedenen Klassen des Publikums zu befriedigen: er thut dieß, gewöhnlich mit Berücksichtigung des bürgerlichen Charakters der Tage der Woche, durch Vorführung der verschiedenartigsten Produkte der Theaterstückschreibekunst, indem er heute z. B. eine grobe Zote, morgen ein Philisterrührstück, und am dritten Tage eine pfiffig zugerichtete Delikatesse für Feinschmecker vorführt. Die eigentliche Aufgabe mußte nun bleiben, aus allen drei genannten Hauptgattungen ein Genre von Theaterstücken zu Stande zu bringen, welches gemacht sei dem ganzen Publikum auf einmal zu genügen, und mit großer Energie hat die moderne Oper diese Aufgabe erfüllt: sie hat das Gemeine, Philisterhafte und Raffinirte in einen Topf geworfen, und setzt nun dieß Gericht dem Kopf an Kopf gedrängten gemeinsamen Theaterpublikum vor. Der Oper ist es so gelungen, den Pöbel raffinirt, den Vornehmen pöbelhaft, die gesammte Zuschauermasse aber zu einem pöbelhaft raffinirten Philister zu machen, der sich in der Gestalt des Theaterpublikums jetzt nun mit seinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüber stellt, der die Leitung eines Kunstinstitutes übernimmt.

Diese Stellung wird den Theaterdirektor weiter nicht beunruhigen, der es eben nur darauf abzusehen hat, dem „Publikum" das Geld aus der Tasche zu locken: die hierauf bezügliche Aufgabe wird

auch mit großem Takte und nie fehlender Sicherheit von jedem Direktor unserer großen oder kleinen städtischen Theater gelöst. Verwirrend wirkt diese Stellung aber auf Denjenigen, der von einem fürstlichen Hofe zur Leitung ganz desselben Institutes berufen wird, das aber darin von jenen Anstalten sich unterscheidet, daß ihm der Schutz des Hofes in der Zusicherung der Deckung vorkommender Ausfälle in den Einnahmen verliehen ist. Vermöge dieses sichernden Schutzes müßte sich der Direktor eines solchen Hoftheaters bestimmt fühlen, von der Spekulation auf den bereits verdorbenen Geschmack der Masse abzusehen, und vielmehr auf die Hebung dieses Geschmackes dadurch zu wirken, daß der Geist der theatralischen Vorführungen nach dem Ermessen der höheren Kunstintelligenz bestimmt werde. In Wahrheit ist dieß auch ursprünglich bei Gründung der Hoftheater die wohlgemeinte Absicht geistvoller Fürsten, wie Joseph II., gewesen; sie hat sich auch als Tradition bis auf die Hoftheaterintendanten der neueren Zeit fortgepflanzt. Zwei praktische Umstände hinderten aber die Geltendmachung dieser — an und für sich mehr hochmüthig wohlwollend chimärischen, als wirklich erreichbaren — Absicht: erstlich, die persönliche Unfähigkeit des bestellten Intendanten, der meistens ohne Rücksicht auf etwa gewonnene Fachkenntniß oder selbst nur natürliche Disposition für Kunstempfänglichkeit, aus der Reihe der Hofbeamten gewählt wurde; und zweitens: die Unmöglichkeit, der Spekulation auf den Geschmack des Publikums in Wahrheit zu entsagen. Gerade die reichlichere Unterstützung der Hoftheater an Geldmitteln war nur zur Vertheuerung des künstlerischen Materials verwendet worden, für dessen Heranbildung gründlich zu sorgen den sonst so erziehungssüchtigen Leitern unseres Staates, mit Bezug auf die theatralische Kunst, nie eingefallen war; und hierdurch steigerte sich die Kostspieligkeit dieser Institute so sehr, daß gerade auch dem Direktor eines Hoftheaters die Spekulation auf das zahlende Publikum, ohne dessen thätigste Mithilfe die Ausgaben nicht zu erschwingen waren, zur reinen Nothwendigkeit wurde. Diese Spekulation nun

in dem Sinne jedes anderen Theaterunternehmers glücklich auszuüben, machte dem vornehmen Hoftheaterintendanten aber wiederum das Gefühl von seiner höheren Aufgabe unmöglich, die — bei seiner persönlichen Unbefähigung, diese Aufgabe nach ihrer richtigen Bedeutung zu fassen — jedoch unglücklicher Weise nur im Sinne eines gänzlich inhaltslosen Hofdünkels verstanden, und dahin aufgegriffen werden konnte, daß wegen irgend einer unsinnigen Veranstaltung der Intendant sich damit entschuldigte, bei einem Hoftheater ginge dieß Niemand etwas an. Somit kann die Wirksamkeit eines heutigen Hoftheaterintendanten nothgedrungen nur in dem beständig zur Schau getragenen Konflikte eines schlechten Spekulationsgeistes mit einem höfischbornirten Hochmuthe bestehen. Die Einsicht in diese Nothwendigkeit ist so leicht zu gewinnen, daß ich hier dieser Stellung nur erwähnt, nicht aber sie selbst näher beleuchtet haben will.

Daß sich Keiner, auch der am besten Gestimmte und, um der Ehre willen, für das Gute am zugänglichsten Disponirte, den zwingenden Einwirkungen dieser unnatürlichen Stellung entziehen kann, sobald er sie eben nicht gänzlich aufzugeben sich entschließt, dieß mußte mir aus meinen Dresdener Erfahrungen vollkommen ersichtlich werden. Diese Erfahrungen selbst umständlicher zu bezeichnen, glaube ich gewiß nicht nöthig zu haben; kaum wird es der Versicherung bedürfen, daß ich unter den immer erneuten und immer wieder für fruchtlos erkannten Versuchen, der persönlichen Geneigtheit meines Intendanten für mich einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Theaterangelegenheiten abzugewinnen, endlich selbst in einen martervoll schwankenden, unsicheren, tappend irrenden und widerspruchsvollen Gang gerieth, von dem ich mich nur durch vollständiges Zurückziehen und Beschränken auf meine strikte Pflicht, zu befreien vermochte. —

Wandte ich mich nun aus dieser Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dieß, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelten Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen

Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu thun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse, ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntniß der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntniß war für meine ganze weitere Lebensentwickelung entscheidend.

Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt. Ich entsinne mich jetzt, den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Maaße Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundthat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte: in diesem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er sich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politisch konstruktiven Idee zu lieb diese Parteinahme fallen zu lassen. Daher war meine Theilnahme an der politischen Erscheinungswelt insofern stets künstlerischer Natur gewesen, als ich unter ihrer formellen Äußerung auf ihren rein menschlichen Inhalt blickte: erst wenn ich dieses Formelle, wie es sich aus juristisch-traditionellen Rechtspunkten gestaltet, von den Erscheinungen abstreifen, und auf ihren inhaltlichen Kern als rein menschliches Wesen treffen konnte, vermochten sie mir Sympathie abzugewinnen; denn hier ersah ich dann genau dasselbe drängende Motiv, was mich als künstlerischen Menschen aus der schlechten sinnlichen Form der Gegen-

wart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menschlichen Wesen entsprechenden, sinnlichen Gestaltung heraustrieb, — einer Gestaltung, die eben nur durch Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart, also durch die Revolution, zu gewinnen ist.

So war ich von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters *), bis dahin gelangt, daß ich die Nothwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen im Stande war. — Die politisch formelle Richtung, in die sich damals — zumal in Deutschland — zunächst der Strom der Bewegung ergoß, täuschte mich über das wahre Wesen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgend welcher Betheiligung an ihr. Ich vermochte es, einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters auszuarbeiten, um mit ihm, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervorzutreten. Es entging mir nicht, daß bei einer voraus zu sehenden neuen Ordnung des Staatshaushaltes, der Zweck der Unterstützungsgelder für das Theater einer peinlichen Kritik ausgesetzt sein würde: sobald es hierzu käme, und, wie vorauszusehen war, ein öffentlicher Nutzen aus der Verwendung jener Gelder nicht begriffen werden würde, sollte mein vorgelegter Plan zunächst das Geständniß dieser Nutz- und Zwecklosigkeit nicht nur vom staatsökonomischen, sondern namentlich eben auch vom Standpunkte des rein künstlerischen Interesse's aus, enthalten; zugleich aber den wahren Zweck der theatralischen Kunst vor der bürgerlichen Gesellschaft, und die Nothwendigkeit, einem solchen Zwecke alle nöthigen Mittel der Erreichung zur Verfügung zu stellen, Denjenigen vorführen, die mit gerechter

*) Ich hebe dieß gerade hervor, so abgeschmackt es auch von Denen aufgefaßt wird, die sich über mich, als „Revolutionär zu Gunsten des Theaters“, lustig machen.

Entrüstung im bisherigen Theater ein nutzloses, oder gar schädliches, öffentliches Institut ersahen.

Es geschah dieß Alles in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen. Der Gang der politischen Ereignisse mußte mich bald eines Anderen belehren: Reaktion und Revolution stellten sich nackt einander gegenüber, und die Nothwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder ganz mit dem Alten zu brechen. Die von mir gemachte Wahrnehmung der höchsten Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, bestimmte mich eines Tages selbst öffentlich gegen die bloß politisch formelle Auffassung der Revolution, und für die Nothwendigkeit, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in das Auge gefaßt werde, mich auszusprechen. An dem Erfolge dieses Schrittes gewahrte ich nun erst ersichtlich, wie es bei unseren Politikern um die Erkenntniß des Geistes der Revolution stand, und daß eine wirkliche Revolution nie von Oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, sondern nur von Unten, aus dem Drange des rein menschlichen Bedürfnisses, zu Stande kommen kann. Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb.

Hier verzehrte sich mein nach Außen ungestillter Drang wieder in künstlerischen Entwürfen. — Zwei solcher Entwürfe, die mich bereits seit längerer Zeit beschäftigt hatten, stellten sich mir jetzt fast zugleich dar, wie sie der Eigenthümlichkeit ihres Inhaltes nach mir überhaupt fast für Eins galten. Noch während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin“, bei der ich mich immer wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte, bemächtigten sich beide Stoffe meiner dichterischen Phantasie: es waren dieß „Siegfried“ und „Friedrich der Rothbart“. —

Nochmals, und zum letzten Male, stellten sich mir Mythos und Geschichte gegenüber, und drängten mich dießmal sogar zu der Entscheidung, ob ich ein musikalisches Drama, oder ein rezitirtes Schauspiel zu schreiben hätte. Ich habe es mir für hier aufbehalten, über den hier zu Grunde liegenden Konflikt mich genauer mitzutheilen, weil ich erst hierbei zu einer bestimmten Lösung, und somit zum Bewußtsein über die Natur dieser Frage gelangte.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland, hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Ich erwähnte bereits näher des damals tief mich erfüllenden Verlangens nach der Heimath. Diese Heimath konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zu Grunde lag, der in einer anderen Sehnsucht seine Nahrung haben mußte, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimath. Wie um ihn zu ergründen, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um so wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt. Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Alterthume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte

ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessiren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt.

Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch in der Geschichte aufgesucht. Hier boten sich mir Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah ich aber nur insoweit, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieser Verhältnisse zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den stärksten Menschen zum Vergeuden seiner Kraft an ziellose und nie erreichte Zwecke nöthigten, betrat ich von Neuem den Boden des hellenischen Alterthumes, und ward auch hier endlich wiederum nur auf den Mythos hingewiesen, in welchem ich den Grund auch dieser Verhältnisse erkannte: nur waren in diesem Mythos jene sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte; und auch von dieser Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf diesen Menschen als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältnisse hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrthümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten, und seine Freiheit vernichteten.

Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Drama's zu machen, was

mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte. — Zugleich mit ihm war mir aus dem Studium der Geschichte aber auch Friedrich I entgegengetreten: er erschien mir, wie er dem sagengestaltenden deutschen Volke erschienen war, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried. Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen, und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, mußte es mich dünken, als ob Friedrich I dem Volke näher liegen und eher verständlich sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Schon hatte ich den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritte seines Kreuzzuges darstellen sollte. Unbefriedigt wandte ich mich aber immer wieder von dem Plane ab. Nicht die bloße Darstellung einzelner geschichtlicher Momente hatte mich zu dem Entwurfe veranlaßt, sondern der Wunsch, einen großen Zusammenhang von Verhältnissen in der Weise vorzuführen, daß er nach einer leicht überschaulichen Einheit erfaßt und verstanden werden sollte. Um meinen Helden, und die Verhältnisse, die er mit ungeheurer Kraft zu bewältigen strebt, um endlich selbst von ihnen bewältigt zu werden, zu einem deutlichen Verständnisse zu bringen, mußte ich mich, gerade dem geschichtlichen Stoffe gegenüber, zum Verfahren des Mythos hingedrängt fühlen: die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, wenn ihr Zusammenhang verständlich zu überblicken sein sollte, eignete sich weder für die Form, noch für das Wesen des Drama's. Hätte ich dieser nothwendigen Forderung der Geschichte entsprechen wollen, so wäre mein Drama ein unübersehbares Konglomerat von dargestellten Vorfällen geworden, die das Einzige, was ich eigentlich darstellen wollte, in Wahrheit gar nicht zum Vorschein hätten kommen lassen; und ich würde daher mit meinem Drama künstlerisch genau in denselben Fall gekommen sein, wie der Held: nämlich, von den Verhältnissen, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, würde

ich selbst überwältigt und erdrückt worden sein, ohne meine Absicht zum Verständnisse gebracht zu haben, wie Friedrich seinen Willen nicht zur Ausführung bringen konnte. Ich hätte, um meine Absicht zu erreichen, daher die Masse der Verhältnisse selbst durch freie Gestaltung bewältigen müssen, und würde sonach in ein Verfahren gerathen sein, das die Geschichte geradesweges aufgehoben hätte*): das Widerspruchsvolle hiervon mußte mir aber einleuchten; denn eben das Charakteristische des Friedrich war es für mich, daß er ein geschichtlicher Held sein sollte. Wollte ich nun zum mythischen Gestalten greifen, so hätte ich in letzter und höchster, dem modernen Dichter aber ganz unerreichbarer, Gestaltung endlich bei dem reinen Mythos ankommen müssen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hat, und den ich in reichster Vollendung bereits im — Siegfried vorgefunden hatte.

Ich kehrte jetzt — zu derselben Zeit, wo ich mit dem widerlichen Eindrucke, den die politisch-formelle Tendenz in dem inhaltslosen Treiben unserer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit mich zurückzog — zum „Siegfried" zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewußtsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst. Zugleich aber hatte ich hiermit ein künstlerisch formelles Problem für mein Bewußtsein mit Bestimmtheit gelöst, und dieß war die Frage über die Giltigkeit des reinen (nur gesprochenen) Schauspieles für das Drama der Zukunft. Diese Frage stellte sich mir keinesweges vom formell spekulativen Kunststandpunkte aus vor, sondern ich gerieth auf sie einzig durch die Beschaffenheit des darzustellenden dichterischen Stoffes, die mich allein nur noch für die Gestaltung bestimmte. Als

*) Meine Studien, die ich in diesem Sinne machte, und durch deren nothwendigen Charakter ich eben bestimmt wurde von dem Vorhaben abzustehen, legte ich vor einiger Zeit, unter dem Titel „die Wibelungen", in einer kleinen Schrift meinen Freunden — allerdings nicht der historisch-juristischen Kritik — öffentlich vor.

mich äußere Anregungen veranlaßten, mich mit dem Entwurfe des „Friedrich Rothbart“ zu beschäftigen, kam mir nicht einen Augenblick ein Zweifel darüber an, daß es sich hier nur um ein gesprochenes Schauspiel, keineswegs aber um ein musikalisch auszuführendes Drama handeln könnte. In der Periode meines Lebens, wo ich meinen Rienzi konzipirte, hätte es mir vielleicht ankommen können, auch den „Rothbart“ für einen Opernstoff zu halten; jetzt, wo es mir nicht mehr darauf ankam, Opern zu schreiben, sondern überhaupt meine dichterischen Anschauungen in der lebendigsten künstlerischen Form, im Drama, mitzutheilen, fiel es mir nicht im Entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders, als im gesprochenen Schauspiele auszuführen. Als ich nun diesen Stoff aber aufgab, geschah dieß keineswegs aus Bedenken, die mir etwa als Operndichter und Komponisten erwachsen wären, und mir es verwehrt hätten, aus dem Fache, in welchem ich geübt war, herauszutreten; sondern es kam dieß — wie ich zeigte — lediglich daher, daß ich die Ungeeignetheit des Stoffes *für das Drama* überhaupt einsehen lernen mußte, und auch dieß ward mir nicht einzig aus künstlerisch formellen Bedenken klar, sondern aus derselben Unbefriedigung meines rein menschlichen Gefühles, welches im wirklichen Leben durch den politischen Formalismus unserer Zeit verletzt wurde. Ich fühlte, daß ich das Höchste, was ich vom rein menschlichen Standpunkte aus erschaute und mitzutheilen verlangte, in der Darstellung eines historisch-politischen Gegenstandes *nicht* mittheilen konnte; daß die bloße verständliche Schilderung von *Verhältnissen* mir die Darstellung der rein menschlichen Individualität unmöglich machte; daß ich demnach hier das Einzige und Wesentliche, worauf es mir ankam, nur zu *errathen* gegeben, nicht aber wirklich und sinnlich an das Gefühl vorgeführt haben würde: und aus diesem Grunde verwarf ich mit dem historisch-politischen *Gegenstande* zugleich nothwendig auch diejenige dramatische *Kunstform*, in der er einzig noch vorzuführen gewesen wäre; denn ich erkannte, daß diese Form nur aus jenem

Gegenstande hervorgegangen, und durch ihn zu rechtfertigen war; daß sie aber gänzlich unvermögend sei, den, von mir nun einzig nur noch in das Auge gefaßten, rein menschlichen Gegenstand überzeugend an das Gefühl mitzutheilen, und daß demnach mit dem Verschwinden des historisch-politischen Gegenstandes, nothwendig in Zukunft auch die Schauspielform, als eine für den neuen Gegenstand ungenügende, unbehilfliche und mangelhafte, verschwinden müßte.

Ich sagte, daß mich zum Aufgeben eines Schauspielstoffes nicht meine Fachstellung als Opernkomponist veranlaßt habe; nichtsdestoweniger habe ich aber zu bestätigen, daß eine Erkenntniß des Wesens des Schauspieles und des, diese Form bedingenden, historisch-politischen Gegenstandes, wie sie mir aufging, allerdings einem absoluten Schauspieldichter oder dramatischen Litteraten nicht entstehen konnte, sondern lediglich einem künstlerischen Menschen, der eine Entwickelung, wie die meinige es war, unter der Einwirkung des Geistes der Musik nahm. — Bereits als ich meine Pariser Periode besprach, theilte ich mit, daß ich die Musik und mein Innehaben derselben als den guten Engel ansähe, der mich, bei meiner Empörung gegen die schlechte moderne öffentliche Kunst, als Künstler bewahrte und vor einer bloß litterarisch-kritischen Thätigkeit behütete. Bei dieser Gelegenheit behielt ich es mir vor, den Einfluß näher zu bezeichnen, den meine musikalische Stimmung auf mein künstlerisches Gestalten ausübte. Ist die Beschaffenheit dieses Einflusses gewiß auch Keinem entgangen, der die Darstellung des Entstehens meiner Dichtungen aufmerksam verfolgte, so muß ich hier doch noch bestimmter darauf zurückkommen, weil gerade jetzt dieser Einfluß bei einer wichtigen künstlerischen Entscheidung mir zum vollen Bewußtsein kam. —

Noch mit dem „Rienzi" hatte ich nur im Sinne eine „Oper" zu schreiben; ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und, nur um die „Oper" bekümmert, nahm ich diese aus fertigen, auch der Form nach

bereits mit künstlerischer Absicht gestalteten Dichtungen*): ein dramatisches Märchen von Gozzi, ein Schauspiel von Shakespeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Beim Rienzi erwähnte ich bereits, daß ich den Stoff, wie es übrigens bei der Natur eines historischen Romanes gar nicht anders thunlich war, freier nach meinen Eindrücken von ihm bearbeitete, und zwar in der Weise, wie ich ihn — so drückte ich mich aus — durch die „Opernbrille" gesehen hatte. Mit dem „fliegenden Holländer", dessen Entstehen aus besonderen eigenen Lebensstimmungen ich schon genauer bezeichnet habe, schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag. Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen so weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Nothwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen inne hat, muß in Allem, was er spricht, auf die Eigenheit dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muß er fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht

---

*) Hierin kam ich also für das Formelle nicht weiter, als der geschickte Lortzing in seinem Fache, der sich ebenfalls fertige Theaterstücke als Operntexte zurecht machte.

sein, und **was** er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen. Er ist somit für jede seiner Kundgebungen in der Beobachtung der formellen Regeln der Sprache befangen, und hierbei kann er noch nicht so ganz aus seinem unwillkürlichen Gefühle heraus sprechen, **wie** es ihm um das Herz ist, **was** er empfindet und was er erschaut; er muß vielmehr seine Empfindungen und Anschauungen für ihre Kundgebung selbst nach dem Ausdrucke modeln, dessen er nicht so mächtig ist wie der Muttersprache, in der er, gänzlich unbekümmert um den Ausdruck, den richtigen Ausdruck ohne es zu wollen von selbst findet. Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes sorgen: er stand mir zu Gebote ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzutheilen. Eine ungewohnte Sprache spricht man ohne Mühe aber nur dann vollkommen richtig, wenn man ihren Geist in sich aufgenommen hat, wenn man in dieser Sprache selbst empfindet und denkt, und somit genau eben Das aussprechen will, was ihrem Geiste nach einzig in ihr ausgesprochen werden kann. Erst wenn wir ganz aus dem Geiste einer Sprache heraus sprechen, ganz unwillkürlich in ihm empfinden und denken, erwächst uns aber auch die Fähigkeit, diesen Geist selbst zu erweitern, das in der Sprache Auszudrückende mit dem Ausdrucke zugleich zu bereichern und auszudehnen. Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig **Gefühle** und **Empfindungen**: sie drückt den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Ge-

winne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache. Nur aber dann kann diese Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefühlsausdrucke sich kundgiebt. Dieß bestimmt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden, inwiefern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mittheilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt Dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.

Mit der gewonnenen Fähigkeit, in der Tonsprache frei nach meiner Unwillkür zu sprechen, konnte ich natürlich auch nur im Geiste dieser Sprache mich mitzutheilen haben, und wo es mich als künstlerischen Menschen am entscheidendsten zur Mittheilung drängte, bestimmte sich der Inhalt meiner Mittheilung nothwendig nach dem Geiste des Ausdrucksvermögens, das mir als höchstes zu eigen war. Die dichterischen Stoffe, die mich zum künstlerischen Gestalten drängten, konnten nur von der Natur sein, daß sie vor Allem mein Gefühlswesen, nicht mein Verstandeswesen einnahmen: nur das Reinmenschliche, von allem Historisch-formellen Losgelöste konnte mich, sobald es mir in seiner wirklichen, natürlichen und von Außen nicht getrübten Gestalt zur Erscheinung kam, zur Theilnahme stimmen, und zur Mittheilung des Erschauten anregen. Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik, nicht aber der Musik, deren for-

melle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern der Musik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Muttersprache. Mit diesem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenstand des Ausdruckes war mir das für mein Gestalten Beachtenswerthe. Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes ward ich somit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck selbst, sondern auf den Gegenstand desselben als gestaltender Künstler zu beziehen hatte. Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens auszugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.

In der Natur des Fortschrittes aus dem musikalischen Empfindungswesen zur Gestaltung dichterischer Stoffe lag es nun ganz von selbst bedingt, daß ich den verschwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieser Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Bestimmtheit verdichtete, und so endlich da ankommen mußte, wo der unmittelbar auf das Leben sich beziehende Dichter sicher und fest das durch den musikalischen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von sich aus bestimmt. Wer daher aufmerksam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „fliegenden Holländer" in weitesten, vagesten Umrissen Das zeichnete, was ich im „Tannhäuser", und endlich im „Lohengrin" mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte. Indem ich mich bei diesem Verfahren immer mehr auf das wirkliche Leben zu beziehen vermochte, mußte ich zu einer bestimmten Zeit, und unter bestimmten äußeren Eindrücken, endlich selbst wohl so weit kommen, daß sich mir ein dichterischer Stoff, wie der besprochene „Friedrich Rothbart", darbot, für dessen Gestaltung ich dem musikalischen Ausdrucke geradesweges hätte entsagen müssen. Gerade hier aber war es, wo mein bisher unbewußtes Verfahren in seiner künstlerischen Nothwendigkeit mir zum Bewußtsein kommen mußte. An diesem Stoffe,

der mich der Musik gänzlich vergessen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichterischer Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein musikalisches Ausdrucksvermögen unbenutzt hätte lassen müssen, fand ich auch, daß ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verläugnen gehabt haben würde. — Gerade hier erhielt ich aber auch die dringendste Veranlassung, über die Natur des geschichtlich-politischen Lebens dem rein menschlichen Leben gegenüber mir zum Bewußtsein zu kommen, und als ich den „Friedrich", mit dem ich mich diesem politischen Leben am dichtesten genähert hatte, mit vollem Wissen und Willen aufgab, um desto bestimmter und gewisser in Dem, was ich wollte, den „Siegfried" vorzunehmen, hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite. —

Ich habe hier den Einfluß bezeichnet, den mein Innehaben des Geistes der Musik auf die Wahl meiner dichterischen Stoffe, und ihre wiederum dichterische Gestaltung ausübte; demnächst habe ich nun darzustellen, welche Rückwirkung mein auf diese Weise bestimmtes dichterisches Verfahren wiederum auf meinen musikalischen Ausdruck und dessen Form äußerte. — Dieser rückwirkende Einfluß gab sich in der Hauptsache in zwei Momenten kund: in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt, und in der Melodie in's Besondere.

Bestimmte mich, von dem bezeichneten Wendepunkte meiner künstlerischen Richtung an, ein- für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoff, so mußte ich in seiner Gestaltung nothwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortschreiten. Diese Opernform war an

und für sich nie eine bestimmte, das ganze Drama umfassende Form, sondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleinerer Gesangstücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., mit Chören und sogenannten Ensemblestücken, in Wahrheit das Wesen der Opernform ausmachten. Bei der dichterischen Gestaltung meiner Stoffe kam es mir nun unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung dieser vorgefundenen Formen an, sondern einzig auf eine gefühlsverständliche Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Drama's sah ich keine anderen Abschnitte oder Unterscheidungen möglich, als die Akte, in welchen der Ort oder die Zeit, oder die Scenen, in welchen die Personen der Handlung wechseln. Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, daß in meiner scenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnöthig war, und die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwickelung konzentrirt werden konnte. Bei diesen wenigeren Scenen, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer, bereits in der Anlage wohlberechneten, den Gegenstand erschöpfenden Andauer verweilen; ich war nicht genöthigt, mit Andeutungen nur mich zu begnügen, und — um der äußeren Ökonomie willen — hastig von einer Andeutung zur andern mich zu wenden; sondern ich konnte mit der nöthigen Ruhe den einfachen Gegenstand bis in seine letzten, dem dramatischen Verständnisse klar zu erschließenden Beziehungen, deutlich darstellen. Durch die so sich bestimmende Natur des Stoffes war ich beim Entwurfe meiner Scenen nicht im mindesten gedrängt, auf irgend welche musikalische Form im Voraus Rücksicht zu nehmen, weil sie selbst die musikalische Ausführung, als eine ihnen durchaus nothwendige, aus sich bedangen. Bei dem immer sichereren Gefühle hiervon konnte mir es somit gar nicht mehr einfallen, die nothwendig

aus der Natur der Scenen erwachsende musikalische Form durch willkürliche äußere Annahmen, durch gewaltsame Einpfropfung der konventionellen Operngesangstücksformen, in ihrer natürlichen Gestaltung zu unterbrechen und zu hemmen. Somit ging ich durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflektirender Formumänderer, auf die Zerstörung der Arien-, Duett- oder sonstigen Opernform aus; sondern die Auslassung dieser Form erfolgte ganz von selbst aus der Natur des Stoffes, um dessen gefühlsverständliche Darstellung durch den ihm nothwendigen Ausdruck es mir ganz allein zu thun war. Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Form beeinflußte mich noch bei meinem „fliegenden Holländer“ so sehr, daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Scenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem „Tannhäuser“, und noch entschiedener im „Lohengrin“, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nöthigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich, und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erforderniß und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situation.

Auf das Gewebe meiner Musik äußerte dieses, durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren, einen ganz besonderen Einfluß in Bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen, ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, so daß die Entwickelung der Stimmungen aus einander, und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Ent-

wickelung, eben die Einheit des Drama's in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Drama's die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwickelung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte nothwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck an dieser Entwickelung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Antheil nehmen; und dieß gestaltete sich ganz von selbst durch ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete. — Ich habe die charakteristische Eigenthümlichkeit, und das für das Gefühlsverständniß der dichterischen Absicht so ungemein Erfolgreiche des hier gemeinten thematischen Verfahrens, vom theoretischen Standpunkte aus genau bezeichnet und gerechtfertigt im dritten Theile meines Buches: Oper und Drama; indem ich hier darauf verweise, habe ich, dem Zwecke dieser Mittheilung gemäß, nur noch darauf aufmerksam zu machen, wie ich auch auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden ist, nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung, und durch die Natur meiner künstlerischen Absicht, hingeleitet worden bin. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers" schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische

Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition, breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Scenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. — Ähnlich verfuhr ich nun im Tannhäuser, und endlich im Lohengrin; nur daß ich hier nicht von vorn herein ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Scenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich, selbst erst schuf, und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen ließ, wo es für das Verständniß der Hauptsituationen nöthig war. Außerdem gewann mein Verfahren, namentlich im Lohengrin, eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dieß z. B. im fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Thema's oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz (in welchem dieß schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte. —

Ich habe nun noch den Einfluß meines allgemein dichterischen Verfahrens auf die Bildung meiner Themen selbst, auf die Melodie, zu bezeichnen.

Aus der absolut musikalischen Periode meiner Jugend her entsinne ich mich, oft auf den Einfall gerathen zu sein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodieen zu erfinden, die einen besonderen, mir eigenthümlichen Stempel tragen sollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für mein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, verschwand diese Besorgtheit um Besonderheit der Melodie, bis ich sie endlich gänzlich verlor. In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt, die ich ihrem Wesen nach nachahmte, und, eben in jener Besorgniß, durch harmonische und rhythmische Künsteleien nur als besonders und eigenthümlich zu modeln suchte. Immer hatte ich aber mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik: in meinem „Liebesverbote" war ich offen auf die Nachbildung der modernen italienischen Kantilene verfallen. Im „Rienzi" bestimmte mich überall d a, wo mich nicht bereits schon der S t o f f zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern S p o n t i n i ' s angesprochen hatte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer" beschäftigte. Lag dieß Abweisen des äußeren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in jener Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus'; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe r h y t h m i s c h e Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigenthümlich ist; unsere a b s o l u t e Melodie verliert

genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt, und da die Geschichte der modernen Opernmusik eben nur die der absoluten Melodie ist*), so erscheint es sehr erklärlich, warum die neueren, namentlich die französischen Komponisten und ihre Nachahmer, geradesweges wieder bei der reinen Tanzmelodie ankommen mußten, und der Kontretanz, nebst seinen Abarten, gegenwärtig die ganze moderne Opernmelodie bestimmt. Mir war es aber nun nicht mehr um Opernmelodieen zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand; im „fliegenden Holländer" berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Überall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesem im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser nothwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositions-Verfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie, in einem gewissen Sinne somit auf die Melodie überhaupt, mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausging, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ. Wie dieß aber

*) Siehe „Oper und Drama", erster Theil.

nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum „fliegenden Holländer" sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte. — In der ferneren Entwickelung meiner Melodie, wie ich sie ebenso unwillkürlich im „Tannhäuser" und „Lohengrin" verfolgte, entzog ich mich allerdings immer bestimmter jenem Einflusse, und zwar ganz in dem Maaße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck mich bestimmte; dennoch ist auch hier, und namentlich noch im Tannhäuser, die vorgefaßte Form der Melodie, d. h. die als nothwendig gefühlte Absicht die Rede eben als Melodie kundzugeben, noch deutlich erkennbar. Ich wurde, wie ich mir nun klar geworden bin, zu dieser Absicht noch durch eine Unvollkommenheit des modernen Verses gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden konnte. Über das Wesen des modernen Verses habe ich mich ebenfalls im dritten Theile jenes angeführten Buches bestimmt ausgesprochen; und ich berühre daher seine Eigenschaft hier nur insoweit, als es seinen gänzlichen Mangel an wirklichem Rhythmus betrifft. Der Rhythmus des modernen Verses ist ein nur eingebildeter, und am deutlichsten mußte dieß der Tonsetzer empfinden, der eben nur aus diesem Verse den Stoff zur Bildung der Melodie nehmen wollte. Ich war diesem Verse gegenüber genöthigt, der melodischen Rhythmik entweder gänzlich zu entrathen, oder, sobald ich vom Standpunkte der reinen Musik aus das Bedürfniß nach ihr empfand, den rhythmischen Bestandtheil der Melodie, nach willkürlich melodischer

Erfindung, eben aus der absoluten Opernmelodie zu entnehmen, und ihn dem Verse oft künstlich aufzupfropfen. Überall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte diese Melodie, sobald sie in keinem gewaltsamen Verhältnisse zum Vers stehen sollte, fast allen rhythmischen Charakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben suchte.

Ich gerieth hierbei in die innigste, und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde dramatische Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich sie als Bedürfniß für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchsten Armuth und stereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponisten durch die raffinirtesten Künsteleien *) eben nur neu und pikant zu machen versucht worden, so hatte die harmonische Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz anderen Bedürfnisses ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandtheil aus dem Sprachverse, gab ich ihr nun, anstatt des falschen rhythmischen Gewandes, dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumental-

---

*) Man denke z. B. an die ekelhaft gequälten harmonischen Variationen, mit denen man die alte abgedroschene Rossini'sche Schlußkadenz zu etwas Apparten zu machen suchte.

orchesters, das an und für sich die harmonische Motivirung der Melodie zu versinnlichen hatte; und mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren, im Lohengrin beobachtet, in welchem ich somit die im „fliegenden Holländer" eingeschlagene Richtung mit nothwendiger Konsequenz zur Vollendung führte. — Nur Eines blieb in dieser künstlerisch formellen Richtung mir noch aufzufinden übrig, nämlich: eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst. Hierzu sollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, sondern durch konsequente Verfolgung meiner eingeschlagenen Richtung, deren Eigenthümlichkeit darin bestand, daß ich nicht aus der Form — wie fast alle unsere modernen Künstler — sondern aus dem dichterischen Stoffe meinen künstlerischen Trieb bildete. —

Als ich den „Siegfried" entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindestens die vollständige Ungeeignetheit davon, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Konzeption des „Siegfried" bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebensluft jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte „Elsa" diesen Mann

finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung ihres Wesens auf. So, wie dieser Mensch sich bewegte, mußte aber nothwendig auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus; der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüstes zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich faßt. Den „Siegfried“ mußte ich geradesweges fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.

Über diesen Vers, wie er seine Gestaltung aus der tief innerst zeugenden Kraft der Sprache selbst gewinnt, und von sich aus diese zeugende Kraft in das weibliche Element der Musik, zur Gebärung der auch rhythmisch vollendeten Tonmelodie ergießt, habe ich mich ebenfalls in dem letzten Theile meines Buches „Oper und Drama“

ausführlich ausgesprochen; und ich könnte nun, da ich die Auffindung auch dieser formellen Neuerung, als nothwendig aus meinem künstlerischen Schaffen bedingt, nachgewiesen, den Zweck meiner Mittheilung überhaupt als erreicht ansehen. Da ich meine Dichtung von „Siegfried's Tod“ jetzt noch nicht öffentlich vorlegen kann, muß mir alle weitere Andeutung über sie als zwecklos, und jedenfalls als leicht misverständlich erscheinen. Nur inwieweit die Bezeichnung meiner dichterischen Entwürfe, und der Lebensstimmungen, aus denen sie entsprangen, noch zur Erklärung oder Rechtfertigung meiner seitdem veröffentlichten Kunstschriften mir von Wichtigkeit erscheint, darf ich es für zweckgemäß halten, auch hierüber jetzt noch mich mitzutheilen. Ich thue dieß — in Kürze — um so lieber, als ich bei dieser Mittheilung, außer dem im Beginn angegebenen, noch einen besonderen Zweck habe, nämlich den, meine Freunde mit dem Gange meiner Entwickelung bis auf den heutigen Tag so weit bekannt zu machen, daß ich, wenn ich demnächst wieder mit einer neuen dramatischen Arbeit öffentlich vor sie trete, hoffen darf, vollkommen mir Vertrauten mich mitzutheilen. Seit einiger Zeit bin ich gänzlich aus diesem unmittelbar künstlerischen Verkehre mit ihnen getreten; wiederholt, und so auch jetzt noch, konnte ich mich ihnen nur als Schriftsteller mittheilen: welche Pein diese Art der Mittheilung für mich ausmacht, brauche ich Denen, die mich als Künstler kennen, wohl nicht erst zu versichern; sie werden es an dem Style meiner schriftstellerischen Arbeiten selbst ersehen, in welchem ich auf das Umständlichste mich quälen muß, Das auszudrücken, was ich so bündig, leicht und schlank im Kunstwerke selbst kundgeben möchte, sobald dessen entsprechende sinnliche Erscheinung ebenso nah' in meiner Macht stünde, als seine künstlerisch technische Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier. So verhaßt ist mir aber das schriftstellerische Wesen und die Noth, die mich zum Schriftstellern gedrängt hat, daß ich mit dieser Mittheilung zum letzten Male als Litterat vor meinen Freunden erschienen sein möchte, und deßhalb hier alles Das noch aufnehme, was ich, unter den obwaltenden erschwerenden

Umständen, ihnen noch glaube sagen zu müssen, um sie bestimmt darauf hinzuweisen, was sie von meiner neuesten dramatischen Arbeit, wenn sie in der Aufführung ihnen vorgeführt werden soll, sich zu erwarten haben; denn diese wünsche ich dann ohne Vorrede in das Leben einzuführen *).

Ich fahre also fort. —

Meine Dichtung von „Siegfried's Tod" hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu thun, keinesweges aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unseren Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet dazu halten mußte. Erst ganz neuerdings ist mir die Hoffnung erweckt worden, unter gewissen günstig sich gestaltenden Umständen, und mit der Zeit, dieß Drama der Öffentlichkeit vorführen zu können, jedoch erst nach glücklich von Statten gegangenen Vorbereitungen, die mir diese Vorführung als eine wirksame nach Möglichkeit gewährleisten sollen. Dieß ist zugleich der Grund, weßhalb ich die Dichtung selbst noch für mich zurückbehalte. — Damals, im Herbst 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfried's Tod" gar nicht, sondern sah seine dichterisch technische Vollendung, und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung, nur für eine innerliche Genugthuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir selbst verschaffte. — Diese vereinsamte traurige Stellung als künstlerischer Mensch, mußte mir aber gerade hieran wiederum zum schmerzlichsten Bewußtsein kommen, und der nagenden Wirkung dieses Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich Etwas zu dichten, das gerade dieses mein schmerzliches Bewußtsein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise

*) Dieser Wunsch sollte nun freilich nicht in Erfüllung gehen. D. H.

mittheile. Wie ich mit dem „Siegfried" durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an, nämlich dem menschlichen Jesus von Nazareth.

Zu einer, namentlich für den Künstler ergiebigen Beurtheilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus' war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszustände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüth, wie das Jesus', sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen, Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemüthssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich nun die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt. Der Tod ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren, wahrnehmbaren Bande

jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzuthun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgiebt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging*).

In diesem Sinne suchte ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Drama's „Jesus von Nazareth". Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab: diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt; andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm dem Volke sich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angethan werden, wenn ich mein modernes Bewußtsein von seiner Natur in ihm kundgeben wollte; an seinen populären Momenten mußte gedeutet, und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sie der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen, und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun selbst dieß zu überwinden vermocht, so mußte ich aber doch einsehen, daß das Einzige, was diesem Stoffe die von

---

*) Wie sehr in dieser Auffassung nur der Künstler thätig war, entgeht wohl unschwer. D. H.

mir beabsichtigte Bedeutung geben konnte, eben unsere modernen Zustände waren, und daß, nur gerade jetzt dem Volke vorgeführt, diese Bedeutung von Wirkung sein könnte, nicht aber dann, wenn dieselben Zustände durch die Revolution zerstört waren, wo — jenseits dieser Zustände — zugleich aber auch nur die einzige Möglichkeit zu ersehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können.

Denn so weit war ich bereits über den Charakter der damaligen Bewegung mit mir einig geworden, daß wir entweder vollständig in dem Alten verbleiben, oder vollständig das Neue zum Durchbruch bringen mußten. Ein klarer, täuschungsloser Blick auf die äußere Welt belehrte mich entscheidend, daß ich den „Jesus von Nazareth" durchaus aufzugeben hatte. Dieser Blick, den ich aus meiner brütenden Einsamkeit heraus auf die politische Außenwelt warf, zeigte mir jetzt die nahe bevorstehende Katastrophe, die Jeden, dem es um eine gründliche und wesentliche Änderung der schlechten Zustände Ernst war, verschlingen mußte, wenn er seine Existenz, selbst in diesen schlechten Zuständen, über Alles liebte. Dem bereits offen und frech ausgesprochenen Trotze des ausgelebten Alten gegenüber, das um jeden Preis sich in seiner Existenz erhalten wollte, mußten meine früher gefaßten Pläne, wie der einer Theaterreform, mir jetzt kindisch vorkommen. Ich gab sie auf, wie Alles was mich mit Hoffnung erfüllt, und so über die wahre Lage der Dinge getäuscht hatte. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entscheidung, die auch mich, mochte ich thun was ich wollte, treffen mußte, sobald ich eben nur meinem Wesen und meinen Gesinnungen treu blieb, floh ich jetzt jede Beschäftigung mit künstlerischen Entwürfen; jeder Federzug, den ich geführt hätte, kam mir lächerlich vor, jetzt, wo ich unmöglich noch durch eine künstlerische Hoffnung mich belügen und betäuben konnte. Des Morgens verließ ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtische, und wanderte einsam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu

sonnen, und in seiner wachsenden Wärme alle eigensüchtigen Wünsche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all' mein Verlangen mit Ungestüm mich hinaustrieb. — So traf mich der Dresdener Aufstand, den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt: wer sollte nach dem Mitgetheilten so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte! —

Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.

Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen,

dahin ich auf den Rath eines wohlmeinenden Freundes, der hier mehr für mein äußerliches Glück als meine innere Befriedigung besorgt sein konnte, zunächst mich gewandt hatte, und das ich jetzt, beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich eilend aus ihm fortfloh und nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen. Hier, im Schutze schnell gewonnener biederer Freunde, sammelte ich mich zunächst zur öffentlichen Kundgebung eines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen ich wenigstens den Titel ihres Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für die Beschützer der Kunst ausgeben. So ward ich wiederum zum Schriftsteller, wie ich es einst in Paris geworden war, als ich meine Wünsche auf Pariser Kunstruhm hinter mich warf und gegen das Formelle des herrschenden Kunstwesens mich empörte: jetzt hatte ich mich aber gegen dieses ganze Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen, und der Athem, den ich hierzu schöpfen mußte, hatte von anhaltenderer Natur zu sein. In einer kleineren Schrift „die Kunst und die Revolution“ deckte ich zunächst diesen Zusammenhang auf, und wies den Namen der Kunst für Das, was gegenwärtig unter diesem schützenden Titel zur Spekulation auf die Schlechtigkeit und Elendigkeit des modernen „Publikums“ sich anläßt, gebührend zurück. In einer etwas ausführlicheren Abhandlung, die unter dem Titel des „Kunstwerkes der Zukunft“ erschien, wies ich den tödtlichen Einfluß jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zerstückelung in die modernen Einzelnkünste unfähig geworden sei, das wirkliche, allein giltige, weil allein verständliche, und einen rein menschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zu Stande zu bringen. In meiner neuesten schriftstellerischen Arbeit: „Oper und Drama“, zeigte ich nun, bestimmter auf den rein künstlerischen

Gegenstand eingehend, wie die Oper bisher irrthümlich von Kritikern und Künstlern für das Kunstwerk angesehen worden sei, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von mir gemeinten Kunstwerkes der Zukunft bereits zur Erscheinung gekommen wären; und wies nach, daß nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen künstlerischen Verfahrens bei der Oper einzig das Richtige geleistet werden könnte, indem ich hierbei das Ergebniß meiner eigenen künstlerischen Erfahrungen meiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zu Grunde legte. Mit dieser Arbeit, und mit der hier gemachten Mittheilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, Genüge gethan zu haben, indem ich mir sagen zu dürfen glaube, daß, wer mich nun noch nicht versteht, mich unter allen Umständen auch nicht verstehen kann, weil er nicht — will.

Während dieser schriftstellerischen Periode hörte ich jedoch nie ganz auf, auch mit künstlerischen Entwürfen mich zu tragen. War ich im Allgemeinen mir über meine Lage wohl auch so klar, daß ich an die Möglichkeit, jetzt eines meiner Werke aufgeführt zu sehen, um so weniger glaubte, als ich selbst mit Grundsätzlichkeit jede Hoffnung und somit jeden Versuch eines gedeihlichen Befassens mit unseren Theatern überhaupt aufgegeben hatte; und hegte ich innerlich somit ganz und gar nicht die Absicht, ja sogar die vollste Abneigung dagegen, durch neue Versuche das Unmögliche möglich machen zu wollen, so fand sich doch zunächst äußere Veranlassung genug, mich wenigstens wieder in entferntere Berührung mit unserer öffentlichen Kunst zu setzen. Ich war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Opernkomponist in Paris mußte meinen Freunden, und endlich selbst wohl auch mir, als der einzige Quell dauernder Sicherung meiner Existenz gelten. Nie aber konnte ich in meinem Inneren an die Möglichkeit eines solchen Erfolges denken, und dieß zwar um so weniger, als mich jedes Befassen mit dem Pariser Opernwesen, nur

im Gedenken daran, bis auf den Grund meiner Seele anwiderte; der äußeren Noth gegenüber, und weil selbst meine theilnehmendsten Freunde meinen Widerstand gegen diesen Plan nicht als durchaus gerechtfertigt zu begreifen vermochten, versuchte ich endlich dennoch, mich zu einem letzten, martervollen Kampfe gegen meine Natur zu zwingen. Auch hierbei wollte ich jedoch keinen Schritt von meiner Richtung abweichen, und entwarf für meinen Pariser Operndichter den Plan zu einem „Wieland der Schmiedt", den meine Freunde nach meiner Deutung bereits aus dem Schlusse des „Kunstwerkes der Zukunft" kennen. So ging ich nochmals nach Paris: — dieß war und wird nun für immer das letzte Mal gewesen sein, daß ich aus äußeren Rücksichten mich zum Zwange meiner wirklichen Natur bestimmte. Dieser Zwang drückte so furchtbar schmerzlich und zerstörend auf mich, daß ich dießmal, rein nur durch die Wucht dieses Druckes, dem Untergange nahe gerieth: ein alle meine Nerven lähmendes Übelbefinden befiel mich von meinem Eintritt in Paris an so heftig, daß ich schon dadurch allein zum Aufgeben aller nöthigen Schritte für mein Vorhaben genöthigt ward. Bald wurde mein Übel und meine Stimmung so unerträglich, daß ich, von unwillkürlich gewaltsamem Lebensinstinkte getrieben, um meiner Rettung willen zum Äußersten zu schreiten mich anließ, zum Bruche mit Allem, was mir irgend noch freund gesinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiß welche? — wildfremde Welt. — In diesem Äußersten, wohin ich gekommen, ward ich nun von ächtesten Freunden aber begriffen: sie leiteten mich an der Hand einer unendlich zarten Liebe von meinem Schritte zurück. Dank ihnen, die allein es wissen, wen ich meine!

Ja, ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufstellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfaßt, wie er ist und seiner Natur nach nicht anders sein kann. Sie hat mich auch der Kunst erhalten! — Zurück-

gekehrt, trug ich mich von Neuem mit dem Gedanken, „Siegfried's Tod" musikalisch vollends auszuführen: es war bei diesem Entschlusse aber noch halbe Verzweiflung im Spiele, denn ich wußte, ich würde diese Musik jetzt nur für das Papier schreiben. Das unerträglich klare Wissen hiervon verleidete mir von Neuem mein Vorhaben; ich griff — im Gefühle davon, daß ich in meinem Streben meist doch noch so gänzlich misverstanden würde *) — wieder zur Schriftstellerei, und schrieb mein Buch über „Oper und Drama". — Von Neuem war ich nun wieder gänzlich verstimmt und niedergeschlagen in Bezug auf ein zu erfassendes künstlerisches Vorhaben: neu erhaltene Beweise von der Unmöglichkeit, mich künstlerisch verständlich jetzt dem Publikum mittheilen zu können, brachten mir wieder eine gründliche Unlust zu neuen dramatischen Arbeiten bei; und offen glaubte ich mir gestehen zu müssen, daß es mit meinem Kunstschaffen ein Ende habe. — Da hob mich aus meinem tiefsten Mismuthe ein Freund auf: durch den gründlichsten und hinreißendsten Beweis, daß ich nicht einsam stand und wohl tief und innig verstanden würde — selbst von Denen, die mir sonst fast am fernsten standen —, hat er mich von Neuem, und nun ganz zum Künstler gemacht. Dieser wunderbare Freund ist mir

Franz Liszt. —

Ich muß des Charakters dieser Freundschaft hier näher erwähnen, da sie gewiß Manchen paradox erscheint. Ich habe mich in

*) Nichts konnte mir dieß — unter Anderen — wieder mehr aufdecken, als ein Brief, den ich von einem früheren Freunde, einem namhaften Komponisten, erhielt, und worin dieser mich ermahnte, „doch von der Politik zu lassen, bei der im Ganzen doch nichts herauskäme". Diese — ich weiß nicht genau ob absichtliche oder unabsichtliche — Befangenheit, mich durchaus für einen Politiker halten und den rein künstlerischen Gehalt meiner bereits ausgesprochenen Ansichten geflissentlich übersehen zu wollen, hatte für mich etwas Empörendes.

den Ruf bringen müssen, nach vielen Seiten hin abstoßend und durchaus feindselig zu sein, so daß die Mittheilung eines liebevollen Verhältnisses mir hier in einem gewissen Sinne zum Bedürfniß wird. —

Ich begegnete Liszt zum ersten Male in meinem Leben während meines frühesten Aufenthaltes in Paris, und zwar bereits in der zweiten Periode dieses Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariser Erfolg entsagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunstwelt begriffen war, den ich oben näher bezeichnete. In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage. In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch die Kälte und Lieblosigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte. Somit war mir Liszt mehr als eine bloß zu beargwohnende Erscheinung. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Wesen und meinen Leistungen nach ihm bekannt zu machen; so oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art seiner Begegnung mit mir, und war dieß bei ihm ganz erklärlich, — namentlich bei einem Menschen, dem sich täglich die mannigfaltigsten und wechselndsten Erscheinungen zudrängten, so war ich doch gerade damals nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachsten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzusuchen, das — an sich freundlich und zuvorkommend — nur gerade mich eben zu verletzen im Stande war. Ich besuchte Liszt, außer diesem ersten Male, nie wieder, und — ohne ebenfalls auch ihn zu kennen,

ja mit völliger Abneigung dagegen ihn kennen lernen zu wollen — blieb er für mich eine von den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet. Was ich in dieser fortgesetzten Stimmung wiederholt gegen Andere aussprach, kam Liszt späterhin einmal zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi“ in Dresden so plötzliches Aufsehen erregt hatte. Er war betroffen darüber, von einem Menschen, den er fast gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Werth schien, so heftig misverstanden worden zu sein, als ihm aus jenen Äußerungen es einleuchtete. — Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgesetzten Versuche mir vorzuführen, mit denen Liszt sich bemühte, mir eine andere Meinung über sich beizubringen. Noch lernte er zunächst nichts von meinen Werken kennen, und es sprach somit noch keine eigentliche künstlerische Sympathie für mich aus seiner Absicht, in nähere Berührung mit mir zu treten; sondern lediglich der rein menschliche Wunsch, in der Berührung mit einem Anderen keine zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, dem sich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimischte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unseren sozialen Verhältnissen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künstler zu einander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit und gefühllose Unachtsamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erstaunen, er muß durch und durch entzückt sein, wenn er von dem Verhalten einer Persönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie sie mir sich von jenem außerordentlichen Menschen aufdrängten.

Noch nicht aber war ich damals im Stande, das ungemein Reizende und Hinreißende der Kundgebung von Liszt's über Alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete die Annäherungen Liszt's an mich zunächst erst noch mit einer ge=

wissen Verwunderung, der ich Zweifelsüchtiger oft sogar geneigt war eine fast triviale Nahrung zu geben. — Liszt hatte nun in Dresden einer Aufführung des Rienzi, die er beinahe erzwingen mußte, beigewohnt; und aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch diese bald durch jene Person, Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszt's, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden hatte, Anderen mitzutheilen, und so — wie ich fast am liebsten annehme — ohne alle Absicht, Propaganda für mich zu machen. Es geschah dieß zu einer Zeit, wo es sich mir andererseits immer unzweifelhafter herausstellte, daß ich mit meinen dramatischen Arbeiten ohne allen äußeren Erfolg bleiben würde. Ganz in dem Maaße nun, als diese gänzliche Erfolglosigkeit immer deutlicher, und endlich ganz entschieden sich kundgab, gelangte Liszt dazu aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, ließ sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europa's Heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nöthig werdenden Flucht aus Deutschland, im Thüringer Lande weilte. An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefun=

dene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen. Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein ganzes Wesen, — ward Liszt mir Das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maaße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt. —

Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimar's — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Wesen unserer Theatervorstellungen — einzig das nöthige Verständniß ermöglichende, willensthätige Phantasie des Publikums konnte, unter dem Einflusse der heutigen Gewohnheit, noch nicht sogleich zu entscheidender Kraft sich anlassen: Irrthum und Misverständniß erschwerten den angestrebten Erfolg. Was war zu thun, um das Mangelnde zu ersetzen, nach allen Seiten hin dem Verständnisse und somit dem Erfolge aufzuhelfen? Liszt begriff es schnell und that es: er legte dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt. Der Erfolg lohnte ihm; und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft

mir zu: Sieh', so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen! —

In der That waren es dieser Zuruf und diese Aufforderung, die sogleich in mir den lebhaftesten Entschluß zum Angriffe einer neuen künstlerischen Arbeit erweckten: ich entwarf und vollendete in fliegender Schnelle eine Dichtung, an deren musikalische Ausführung ich bereits Hand legte. Für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte ich einzig Liszt und diejenigen meiner Freunde im Auge, die ich nach meinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen Begriffe: Weimar zusammenfassen durfte. — Wenn ich nun in neuester Zeit diesen Entschluß in sehr wesentlichen Punkten ändern mußte, so daß er in der Form, in welcher er bereits der Öffentlichkeit mitgetheilt wurde, in Wahrheit nicht mehr ausgeführt werden kann, so liegt der Grund hiervon zunächst in der Beschaffenheit des dichterischen Stoffes, über dessen einzig entsprechende Darstellung ich mir eben jetzt erst vollkommen klar geworden bin. Ich halte es für nicht unwichtig, hierüber meinen Freunden mich in Kürze schließlich noch mitzutheilen.

Als ich die Ausführung von „Siegfried's Tod" bei jedem Versuche, sie ernstlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos und unmöglich erkennen mußte, sobald ich dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt, drängte mich nicht nur im Allgemeinen mein Wissen von der Unfähigkeit unserer jetzigen Opernsängerschaft zur Verwirklichung einer Aufgabe, wie ich sie in diesem Drama stellte, sondern namentlich auch die Besorgniß, meine dichterische Absicht — als solche — in allen ihren Theilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverständnisse nicht nur des heutigen, sondern irgend eines Publikums erschließen zu können. Zu allererst hatte ich diese weitumfassende Absicht in einem Entwurfe des Nibelungenmythos', wie er mir zum dichterischen Eigenthume ge-

worden war, niedergelegt: „Siegfried's Tod" war, wie ich jetzt erst ersehe, nur der erste Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment dieses Mythos' zur dramatischen Darstellung zu bringen; unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama eine Fülle großer Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte begreifen zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Mistrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Drama's im richtigen Sinne einer scenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt gerieth ich darauf, einen ungemein ansprechenden Theil des Mythos', der eben in „Siegfried's Tod" nur erzählungsweise hatte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. Vor Allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, daß es nur noch Liszt's Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesschnelle den „jungen Siegfried", den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen.

Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem „jungen Siegfried" dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir „Siegfried's Tod" zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzutheilen ich in Stand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Drama's aufgegangen war, sondern daß Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen, und der reflektirenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Daß aber diese Beziehungen, dem einzigen Charakter des ächten Mythos' gemäß, von der Beschaffenheit waren, daß sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungsmomenten sich ausspra-

chen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind, — dieß hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inne ward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen.

Die Herstellung dieser Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen.

Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen *) vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine „Repertoirstücke" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: —

An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgiltig, als sie mir überflüssig erscheinen muß. —

Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und Jeder, der ihn

*) Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus Das, was ich biete, empfangen werden muß.

billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Öffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst so mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Fünfter Band.



Leipzig.

Verlag von E. W. Fritzsch.

1872.

Inhaltsverzeichniß.

Einleitung
zum fünften und sechsten Bande.

Für die Anordnung des Inhaltes dieser beiden Bände mußte ich der Berücksichtigung der Zeitfolge, in welcher die hier gesammelten Schriften zu einander gehören, einigermaßen entsagen. Alle diese Abfassungen fallen in die Periode meines Lebens, welche vorzüglich von der Konzeption und der Ausführung meiner Dichtung des großen Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen" erfüllt war; zum Theil gehören sie sogar schon in die Zeit der musikalischen Ausführung dieser Dichtung, über deren Schicksale ich mich schließlich selbst in einem epilogischen Berichte neuester Fassung mittheile.

Es war um jene Zeit mir bereits nicht mehr darum zu thun, die von mir in den vorangehenden ausführlicheren Arbeiten angeregten Probleme planmäßig weiter zu verfolgen; nur gelegentlichen Veranlassungen gab ich daher nach, wenn ich fortgesetzt noch meine Gedanken über das sie Betreffende zu formuliren suchte.

Die Besonderheit dieser gelegentlichen Veranlassungen wird dem Leser leicht zu erkennen sein; in Wahrheit kamen sie selbst mir meistens störend, und fast mit Widerwillen folgte ich nur den mir

entstehenden Anregungen. Doch kam mir nun bereits der Vortheil zu gut, nicht mehr in das Abstrakte hinein konstruiren zu müssen, sondern nur an den konkreten Fällen, welche sich eben als Veranlassung hierzu darboten, meinen Hauptgedanken sich befestigen lassen zu können. Ich glaube, daß hierin die große Begünstigung besteht, welche in unserer Zeit der Journalistik eine früher so unbekannte Bedeutung und ein wirkliches Übergewicht über die eigentliche Bücher-Schriftstellerei verschafft hat. Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tages-Erfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens zu demonstriren, besonders weil wir auch annehmen müssen, daß er in dieser Form am schnellsten eine Beachtung finde, welche ihm, wenn er in seiner abstrakten Nacktheit vorgetragen wird, gemeiniglich versagt ist. Das Schlimme ist nur wiederum, daß der Gedanke bei dieser Gelegenheit misverstanden wird, da das vorherrschende Interesse an dem Stoffe, welcher eben die gelegentliche Veranlassung gab, eine klare Besinnung so selten und wenig aufkommen läßt. Ich habe dieß an dem Verständnisse, welches meinem Aufsatze über das „Judenthum in der Musik" zu Theil wurde, am deutlichsten erfahren müssen. Nur sehr Wenigen ging es auf, daß es nicht die allseitig offenkundige Erfahrung war, welche ich etwa erst noch in ein grelles Licht zu setzen mir hätte angelegen sein lassen, sondern daß ich an diese ganz gemeine Erfahrung eben nur die Entwickelung eines Gedankens zu knüpfen mich veranlaßt fühlte, welcher in Wahrheit von dem vermutheten Vorsatze, ungeheure Kränkungen zu verüben, weit ab lag. Hiergegen hatte ich nun die Erfahrung zu bestätigen, daß allerdings die heutige Tagesschriftstellerei durch das Gegentheil der von mir befolgten Auffassung sich interessant zu machen und zu erhalten sucht; durch Aufstellung einer ästhetischen, philosophischen oder moralischen Maxime sucht man sich hier nämlich nur so weit zu empfehlen, daß die Absicht einer rein persönlichen Animosität, durch welche das eigentliche Leben in die Sache kommt, darunter versteckt werde. So

kann es Jemandem, dem es aufrichtig um den Gedanken zu thun ist, nicht erspart bleiben, mit Jenen zusammen geworfen zu werden, welche den Gedanken nur zum Vorwande nehmen; denn gerade sein Eifer für die Darlegung seines Gedankens läßt ihn alle Rücksicht auf persönliche Verhältnisse vergessen.

Je unrichtiger daher derartige, durch individuelle Anregungen entstandene Auslassungen über theoretische Probleme bei ihrem Erscheinen auf der Oberfläche der Tagesschriftstellerei beurtheilt werden, desto gerechter muß es dünken, wenn gerade solche Arbeiten durch eine Zusammenstellung von der Art, wie ich sie den meinigen hier zu geben mir gestattete, erst in das ihnen nöthige Licht gestellt werden, wo sie dann dem späteren Beurtheiler eben nur den ihnen wesentlich inne wohnenden Gedanken mittheilen.

In einem ähnlichen Sinne dürften auch die in diesem fünften Bande gegebenen Anleitungen zur Aufführung zweier meiner Opern noch der Beachtung werth erscheinen, trotzdem diese Aufzeichnungen zunächst nur einem durchaus praktischen Zwecke des Augenblickes dienen sollten. Daß dieser praktische Zweck so vollständig unerreicht blieb, bestimmte mich aber noch besonders zu der Mittheilung dieser Arbeiten. Ich muß nämlich fast nur wünschen, daß diese ausführlichen Anleitungen aus dem Grunde genauer geprüft werden, um dem Leser eine Vorstellung davon zu erwecken, wie es mir zu Muthe sein mußte, als ich mit der Zeit erfuhr, daß sie von Denjenigen, für welche sie abgefaßt und denen sie von mir mitgetheilt waren, nicht der mindesten Beachtung, ja nicht einmal des Durchlesens gewürdigt worden sind. Namentlich die Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser", welche ich in sauberem Drucke hatte herstellen lassen, war von mir, in mehrfachen Exemplaren, an alle die Theater, welche diese Oper gaben, zur Austheilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künstler übersandt worden. Sehr betroffen war ich nun darüber, später erfahren zu müssen, daß selbst ein so tief ernstlicher Künstler, wie der früh verschiedene Ludwig Schnorr, nicht die mindeste

Kenntniß von dieser Mittheilung empfangen hatte, bis mir denn ein Zufall das Räthsel löste. Mir selbst nämlich war das letzte Exemplar der Broschüre ausgegangen, was mich veranlaßte, bei der Intendanz eines damals mir näher stehenden Hoftheaters einem der sechs Exemplare, welche ich ihm früher zugeschickt hatte, für mich nachzufragen. Da fanden sich glücklich alle diese sechs wohlverwahrt in dem Archiv eingeschlossen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigenthum unter Riegel gehalten worden.

Ich fürchte nun, daß es vielen der schriftlichen Aufsätze, welche ich zu ihrer Zeit alle veröffentlicht habe, nicht anders als jener Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser" ergangen sein möge. Der geneigte Leser, für den ich sie jetzt wie aus dem Grabe hervorziehe, möge nun aber darüber urtheilen, ob ich ein ernstliches Interesse daran haben durfte, gerade diese Variationen über das große Thema, welches mir seine Aufmerksamkeit zuwendete, ihm vorzuführen, wie es hiermit in einer, zwar nicht ganz logischen, doch den Umständen gemäß mir zweckdienlich erscheinenden Weise, geschieht.

Über die

„Goethestiftung“.

Brief an Franz Liszt.

Lieber Freund!

Ich bin Dir die Mittheilung meiner Ansicht über Deinen Entwurf zu einer „Goethestiftung" schuldig.

Habe ich nöthig, zuvor Dir zu versichern, daß ich das, in öffentlichen Blättern ausgesprochene, unbedingte Lob des Feuers und der Schönheit Deiner Auffassung jener Idee durchaus unterschreibe? Ganz abgesehen von Deiner sehr ungewöhnlichen Stellung zu der Frage und davon, daß Du in dieser Stellung den Gegenstand bei weitem edler und würdiger erfassest als Diejenigen, die ihm eigentlich viel näher stehen sollten, muß Dir das Zeugniß gegeben werden, daß Du die Wirksamkeit einer „Goethestiftung" der eigentlichen Absicht nach überhaupt einzig richtig erfaßt hast.

Ich habe seitdem mehreres Weitere über das Projekt gelesen, unter anderem neulich den Aufsatz von Schöll im „deutschen Museum", in welchem der Fonds der „Goethestiftung" unumwunden zur Unterstützung für die bildenden Künste allein beansprucht wird. Dieß und manch' andere Betrachtung läßt mich nun das Unternehmen in einem etwas anderen Lichte ersehen, als es Dir nothwendig geschienen haben kann. Ich sage Dir ganz offen, daß ich an dem Zustandekommen einer „Goethestiftung" vollständig zweifle, mindestens

daran, daß sie in Deinem Sinne zu Stande komme. Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unserer Kunst in einzelne Künste, spricht jede dieser Künste die Suprematie für sich an; und mit genau demselben Rechte, wie die andere, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, daß sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei. — Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Litteratur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen. Die poetische Litteratur hilft sich gegenwärtig ganz von selbst: vermittelst des Buchhandels theilt sie sich in weiter Verbreitung mit und macht sich zu Geld; ähnlich ist es mit unserer Litteraturmusik. Maler und Bildhauer haben es dagegen unbedingt schwerer: zwar haben auch sie gewußt ihre Kunst zur Litteratur zu machen; Kupferstiche und Lithographien verbreiten ihre Werke durch den Kunsthandel unter das Publikum: da es bei ihren Leistungen aber auf das plastische Original bei weitem mehr ankommt, als z. B. bei einem Litteraturgedichte auf das Manuscript des Verfassers, das an sich nur als Kuriosum, nicht aber als Kunstwerk Werth haben kann, — da ferner dieses Original nur in einem Exemplare besteht, und der Verkauf dieses kostspieligen Exemplares eben die Schwierigkeit für den Maler oder Bildhauer ausmacht, so müssen sie, denen die künstlerisch fühlenden und lohnenden Fürsten der Renaissance immer mehr ausgehen, die Geldfürsten unserer Tage aber immer gleichgiltiger den Rücken wenden, am ersten auf die Gründung von Vereinen und Gesellschaften, sowie auf deren zusammenschießende Wirksamkeit, sich hingewiesen sehen. Die Kunstvereine werden jetzt immer mehr die eigentlichen Brodgeber der bildenden Kunst, und eine „Goethestiftung“ kann in den Augen unserer bildenden Künstler gar nichts Anderes heißen, als ein Goethe-Aktien-Kunstverein: Mitglieder zu diesem Vereine werden sich — wie man gewiß endlich auch vorschlagen wird — am zahlreichsten und zahlungs-

lustigsten finden, wenn man an jedem Goethetage eine Kunstlotterie stattհaben läßt. Zu solchen Forderungen sehen sich unsere bildenden Künstler durch die Noth gedrängt, und es dürfte in der That schwer werden, die Gerechtigkeit ihrer Nothforderung zu bestreiten, weil sie diese Forderung in Wahrheit an ein künstlerisches Moment anknüpfen, nämlich daß ihre Kunstprodukte in Originalexemplaren bestehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künstlerische Eigenschaft zu verlieren. Dichtern und Musikern können sie sagen, daß ihnen, falls sie aus der Litteratur zum wirklichen Leben heraus-gehen wollen, unsere zahlreichen Theater und Konzertanstalten zu Gebote stehen, in denen sie ihre Werke, „wenn sie nur den Geschmack des Publikums zu treffen wissen“, zu jeder Zeit und an jedem Orte durch Aufführungen vervielfachen und bezahlt machen können; wogegen ihre Werke eben zur monumentalen Einheit verdammt und deßhalb auch einem besonderen Schutze zu empfehlen seien, der für Dichter und Musiker gänzlich unnöthig erscheinen müsse.

Würde somit keine höhere Absicht hierbei in das Auge gefaßt, so könnte, wenn von Verwendung der Geldmittel einer „Goethestiftung“ die Rede ist, gerechter Weise eigentlich nur die bildende Kunst in Betracht kommen; und die hierin gemachten Erfahrungen haben Dich auch jedenfalls bestimmt, in Deinen Vorschlägen auf die Befriedigung aller Künstlerstände auszugehen. Eine höhere Absicht ist aber zugleich vorhanden, und deutlich sprichst Du sie aus, wenn Du im Allgemeinen auf Förderung von solchen Werken dringst, die ihrem Charakter nach nicht auf den herrschenden Geschmack des Publikums als Lohngeber angewiesen sein dürfen und daher besondere Anstrengungen von Seiten der höheren Kunstintelligenz zu ihrer Förderung nöthig haben. Du zielst unverkennbar auf die Unterstützung von Kunstrichtungen ab, die sich ihrer Eigenthümlichkeit wegen nur schwer Bahn brechen können: hierbei kannst Du aber unmöglich die bildende Kunst im Auge haben, sondern nur die Dichtkunst und Musik insofern, als diese aus der Litteratur heraus zum sinnlich darzu-

stellenden Kunstwerke sich anlassen. Der bildende Künstler hat für Anerkennung, Erfolg und Lohn seiner Leistungen nur mit jener fein erzogenen Kunstintelligenz zu thun, die an sich eben als fähig betrachtet wird, neue eigenthümliche Richtungen zu erkennen, und deßhalb zu ihrer Förderung beitragen soll: gar nicht in Berührung, am allermindesten in Abhängigkeit, geräth er aber mit dem, von ihm gänzlich unbeachtet gelassenen, wirklichen Publikum, an welches der Dichter mit seinem sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich fast einzig wendet, und welchem gegenüber eine besondere Förderung von Seiten der Kunstintelligenz allein als nothwendig und wirksam gedacht werden kann. Bleibt nun Dichtkunst und Musik nur Litteratur, so bedürfen sie einer besonderen Förderung, wie durch den Goetheverein, gar nicht, und der bildende Künstler hat durchaus Recht, wenn er sie ihnen verwehrt wissen will, so lange die ganze Wirksamkeit der „Goethestiftung“ eben nur im Kreise der Kunstintelligenz und nur ihr wiederum gegenüber sich kundgeben, nicht aber in eine fördernde Beziehung zum wirklichen Publikum treten soll. Handelt es sich bei Dichtern und Musikern aber darum, das papierene Kunstwerk zum wirklich dargestellten zu machen, aus dem litterarisch formulirten Gedanken zur einzig wirksamen Wirklichkeit als Kunsterscheinung zu gelangen, so ändert sich die uns vorliegende Frage allerdings gewaltig; denn es fragt sich plötzlich nun darum, wie dem Dichter die Organe der Verwirklichung erst zu verschaffen seien, die dem bildenden Künstler in seinem mechanischen Apparate mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Der Maler und Bildhauer hat die Mittel, sein Kunstwerk — so wie er es konzipirte und einzig seiner Fähigkeit nach auszuführen vermag — vollkommen fertig und kenntlich hinzustellen: es kann sich bei ihm, rein praktisch aufgefaßt, nur um eine Entschädigung für seine aufgewendete Zeit und das technische Material handeln, — ein Material, das er für baare Auslage mit Sicherheit sich zu verschaffen weiß. Ist der hierauf bezügliche Handel abgeschlossen, hat er sich Material und Zeit verschafft, oder hat er für

dessen Aufwendung sich entschädigt, so ist die rein soziale Frage der Existenz seines Kunstwerkes gelöst, das er nun in seiner vollen, zweifellosen Wirklichkeit nur noch der künstlerischen Beurtheilung zu empfehlen hat: die Frage, wie hoch der Genuß seines Kunstwerkes als geistiges Produkt belohnt werden soll, ist dann eine ganz andere, die mit der Förderung seines Kunstwerkes bis zur Ermöglichung eines unbefangenen Urtheiles über dasselbe nichts zu thun hat. — Wie steht es dagegen mit dem Werke des Dichters und Musikers, wenn es aus dem litterarisch formulirten Gedanken zur unfehlbar bestimmenden sinnlichen Erscheinung gelangen soll?

Fassen wir zunächst den Dichter allein in das Auge. — Dieser dringt zur Wirklichkeit des Kunstwerkes — in dem Sinne der Wirklichkeit des Werkes der bildenden Kunst — nur im Drama vor, und zwar eben nicht im Litteraturdrama, sondern in dem auf der Scene wirklich dargestellten. Wie verhalten sich nun die Organe dieser scenischen Darstellung zu den mechanischen Instrumenten und dem Materiale des Bildhauers oder Malers? Gerade wie Organismus zu Mechanismus überhaupt. Die verwirklichenden Organe des Dichters sind nichts Minderes als menschliche Künstler, und die Kunst der dramatischen Darstellung ist wiederum eine eigenthümliche, durch und durch lebenvolle Kunst. Wo findet der Dichter diese, einzig sein Werk ermöglichenden Künstler und diese, seinen Gedanken verwirklichende Kunst, die als Werkzeuge und Werk der Mechanik dem bildenden Künstler überall, wo moderne Civilisation sich ausgebreitet hat, mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Maler und Bildhauer antworten: auf unseren Theatern, von denen fast jede Stadt eines besitzt. — Die Sache wäre somit sehr kurz abgemacht, wenn nicht aus der Erfahrung die andere Frage entstünde, ob diese Theater wirklich die Kunstmittel enthielten, die dem Dichter, den wir im Sinne der „Goethestiftung“ im Auge haben, ebenso unzweifelhaft sichere Organe zur Verwirklichung seiner Absicht bieten, als der Bildhauer in Thon, Stein und Meißel, oder der Maler in Leinwand, Farbe und

Pinsel sie zur Verfügung hat? Wem sollte es einfallen können, diese Frage mit Ja beantworten zu wollen? — Da wir gerade von einer „Goethe“stiftung sprechen, so läge uns — dächte ich — die Erfahrung nicht so weit ab, daß unser größter Dichter jene künstlerischen Organe zur Verwirklichung seiner höchsten Absichten eben nicht fand: wir sehen, daß dieser Dichter durch seinen inneren Gestaltungstrieb zu jeder Zeit auf die vollendetste Äußerung dieses Triebes im wirklichen Drama hingedrängt wurde; wir sehen ihn mit unendlicher Sorge und Mühe sich dem Versuche hingeben, sich aus dem vorhandenen Theater jenes verwirklichende Organ zu gewinnen; wir sehen ihn endlich in verzweiflungsvoller Unlust sich von dieser Qual abwenden, um im bloß litterarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnen, — und könnten einen Augenblick im Zweifel darüber sein, ob einem Dichter im Goethe'schen Sinne die Organe zur Verwirklichung des dichterischen Kunstwerkes leicht und mühelos, oder überhaupt nur vorhanden wären? — Wohl sind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird fast jeden Abend Theater gespielt: aber es ist auch eine Litteratur vorhanden, die in ihrem edelsten Geiste fast nur von der Unmöglichkeit lebt, in der sich unsere wahrhaft dichterischen Köpfe befinden, diesen Theatern zur Verwirklichung ihrer Absichten beikommen zu können. Unsere Theater stehen mit dem edelsten Geiste unserer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen, und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen desselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind; ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in

sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für seine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm sagten: begnüge dich mit Papier und Bleistift, verzichte aber auf Farbe und Pinsel, auf Stein und Meißel, denn diese gehören nicht dem Künstler, sondern der öffentlichen Industrie? — Er würde erwidern, daß ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens entzogen, und er somit in den Zwang versetzt wäre, diesen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. — Wir könnten ihm dann entgegnen: nun so nimm die Werkzeuge der Industrie zur Hand, wie du sie dem Dichter mit unserem industriellen Theater zumuthest; ordne deine Absicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenschildmalers oder des Grabsteinhauers unter, so wirst du ganz Dasselbe thun, was du dem Dichter mit der Verweisung auf unsere Bühne zuerkennst. Findest du, daß deine Absicht hierbei vollkommen entstellt und unverständlich gemacht werden würde, so geben wir dir dann den Rath: begnüge dich also eben auch damit, deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunsthändler, und du hast den Vortheil, denselben in tausenden von gestochenen oder lithographirten Exemplaren wohlfeil verbreitet zu sehen! Sieh', hiermit begnügt sich ja auch der Dichter unserer Tage; solltest du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünstigung einer „Goethestiftung“? — In Wahrheit verlangt der bildende Künstler mehr; er will eben sein verwirklichtes Kunstwerk gefördert haben: der Bildhauer will seine Statue in Marmor oder Erz, der Maler sein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und diese Ermöglichung durch einen zugesicherten Absatz seines Kunstexemplares gewährleistet sehen. Deßhalb auch will er eben den Dichter von der Konkurrenz ausgeschlossen wissen, weil er diesen nur als Litteraten im Sinne hat, dem sein Material leicht zu verschaffen ist, und der durch den Buchhandel bereits seinen Zweck, sei es Lohn oder Anerkennung,

erreichen kann: das, was der bildende Künstler von vorn herein verschmäht, die bloß litterarische Wirksamkeit, mit dem soll sich der Dichter ein- für allemal begnügen, und um dieser geforderten Begnügung willen wiederum von der Konkurrenz ausgeschlossen sein.

Wie wäre es nun, wenn der Dichter — zumal in vernünftiger Betrachtung der Bedeutung einer „Goethestiftung“ — heranträte und erklärte, mit der bloßen Litteratenrolle sich nicht begnügen, seinen Gedanken im Litteraturgedichte nicht mehr nur entworfen, sondern im scenischen Kunstwerke ebenso lebendig verwirklicht sehen zu wollen, wie Maler und Bildhauer im farbigen Ölgemälde oder in der marmornen Statue seinen Gedanken hinstellt? Wie wäre es ferner, wenn er, in Erwägung der Untauglichkeit der vorhandenen Theater, unter Anrufung des Namens Goethe's darauf dränge, daß ihm zu allernächst das künstlerische Organ zu jener ihm nöthigen Verwirklichung in einem, dem Wesen seiner höheren Absicht entsprechenden Theater geschaffen werde, da sich der Dichter unmöglich ein Theater in der Weise selbst verschaffen kann, wie der bildende Künstler in seinem technischen Materiale das Mittel der Darstellung sich leicht gewinnt? Möglich, daß in selbstgefälliger Zerstreutheit der bildende Künstler diese Forderung als übertrieben und zu der seinigen nicht stimmend ansehen dürfte. Der Dichter, vorläufig auf den Umstand sich stützend, daß es sich hier zufällig nicht um eine Stiftung zu Ehren Dürer's oder Thorwaldsen's, sondern Goethe's handle, hätte ihm dann aber noch etwas schärfer zuzusetzen, indem er ihm erklärte, daß das Dichterwerk, ohne seine Verwirklichung auf der Scene, mit dem verwirklichten Kunstwerke des Bildners zusammengehalten, in der allerungerechtesten Misstellung dem öffentlichen Kunsturtheile vorgeführt würde, und daß eine solche Misstellung — mindestens im Sinne einer „Goethestiftung“ — eine vollendete Unwürdigkeit wäre; daß ferner eine „Goethestiftung“ nur dann einen vernünftigen Zweck habe, wenn sie zu allernächst für die Beschaffung der Mittel sorge, durch welche eine Gleichstellung der Kunstarten im Vermögen ihrer

Kundgebung erreicht würde, und daß sie in dem vorliegenden Falle um so energischer zu wirken habe, als es — zu Ehren des Andenkens unseres größten Dichters — die Aufhebung der Misstellung der Dichtkunst zu bezwecken gelte.

Ich weiß nicht, ob bildende Künstler dieß begreifen und zugeben werden; für jetzt möge uns das aber nicht kümmern, denn hoffentlich sind sie bei einer „Goethestiftung" nicht die Tonangeber.

Gedenken wir nun noch des Musikers, um uns schnell über seine Stellung zur „Goethestiftung" zu einigen. — Dem Musiker bieten sich für die Verwirklichung seiner reicheren Konzeptionen zwei Wege zur Öffentlichkeit dar: der Konzertsaal und — ebenfalls das Theater. Was er für kleinere Kunstkreise schafft, steht der poetischen Litteratur gleich, die ja auch vorgelesen und deklamirt wird, und mit der wir hier nichts zu thun haben wollen. Der Konzertsaal mit seinem Orchester und Sängerchore ist bei uns meist überall so beschaffen, daß er dem absoluten Musiker als ein vollkommen entsprechendes Organ seiner Absichten gelten kann: in diesem Genre sind die Deutschen original geblieben, weder Franzosen noch Italiener bestreiten ihnen das Feld. Alles hierauf verwendete Genie der Nation ist ganz entsprechend gefördert worden; Mittel und Zweck sind hier vollkommen in Harmonie, und wenn unsere Konzertinstitute einer ästhetischen Kritik mancherlei zu bedenken geben, so liegt dieß in der Natur des Genre's selbst, das hier gepflegt wird, nicht aber in einer technischen Misbeschaffenheit, der im Sinne einer „Goethestiftung" abzuhelfen wäre. Den Musiker können wir daher nur von da ab in Betracht ziehen, wo er sich mit dem Dichter berührt und unserem Theater gegenüber sein Schicksal theilt: für diese Richtung fällt er uns daher ganz in die Kategorie des Dichters, und Alles, was wir für diesen sagten, gilt im Bezug auf das Theater somit auch für den Musiker. —

Laß mich nach diesen Auseinandersetzungen zu einem Schlusse kommen!

Will eine „Goethestiftung“ sich keinen anderen Zweck setzen, als abwechselnd für Bildhauerei, Malerei, Litteratur und Musik jährliche Preise zu vertheilen, so fördert sie meines Erachtens nicht im Mindesten die Kunst, sondern sie macht es nur einzelnen Künstlern bequemer ihre Arbeiten abzusetzen, als es ihnen für gewöhnlich möglich ist. Bei dieser Wirksamkeit würde die „Goethestiftung“ unvermeidlich nach und nach zu der Geschäftigkeit unserer bestehenden Kunstvereine herabsinken, und die Stiftung könnte mit der Zeit um ihres materiellen Bestehens willen nichts Anderes als eine Kunstlotterie unter der Firma „Goethe“ werden.

Namentlich nach Deiner Absicht soll die Wirksamkeit der „Goethestiftung“ aber in einer Förderung der Kunst sich äußern. Über den Sinn dieser Förderung kann einzig noch gestritten werden, und hierin ist es, wo ich uneinig mit Dir bin, und zwar dießmal — so glaube ich — als Realist mit dem Idealisten. — Eine bloß materielle Erleichterung des Künstlers für den Absatz seines Werkes, und selbst der Zuspruch eines künstlerischen Preises, kann nimmermehr die ideale Wirkung zur Förderung der Kunst haben, die Du wiederum als Absicht doch einzig im Auge hast: die Annahme dieser Wirkung ist selbst schon das zu weit vorgerückte Ideal, dessen Verwirklichung wiederum eine nur gedachte, nicht aber realisirbare sein kann. Wer nicht die Nothwendigkeit des Kunstschaffens in sich fühlt, wer nicht aus dieser Nothwendigkeit schaffen muß, und wer erst durch die Möglichkeit eines lohnenden Absatzes oder einer lobenden Aufnahme seines Werkes zum Produziren desselben gereizt werden soll, der wird nie ein wirkliches Kunstwerk zu Stande bringen. Aber eine andere Möglichkeit muß dem Künstler geboten werden, wenn er den Muth, ja die Fähigkeit zum Schaffen gewinnen soll, und dieß ist *die Möglichkeit, sein gedachtes und entworfenes Werk zu der, seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d. h. empfunden werden kann.* Steht einem Künstler dieses

Material nicht zu Gebote, so wird er allerdings auch seine Absicht aufgeben müssen: das Kunstwerk wird also in seinem Keime erstickt, oder noch richtiger, die Absicht dazu kann gar nicht erst gefaßt werden. — Diese Möglichkeit zu bieten hast Du nun im Sinne: darin, wodurch sie geboten werden soll, sind wir aber nicht einverstanden, denn Du setzest bereits vorhandene Mittel der Verwirklichung für das dichterische Kunstwerk voraus, deren Dasein oder genügende Tauglichkeit ich bestreiten muß. — Laß mich daher zu der Darstellung Dessen, was nach meiner Ansicht ein Goetheverein in dieser Angelegenheit zu beachten und endlich zu fördern hätte, jetzt fortfahren.

Ein Verein, der sich zu Ehren des Andenkens Goethe's, vom Standpunkte der reinen künstlerischen Intelligenz aus, den Zweck setzt, für Förderung der Kunst zu wirken, hätte nun zuerst zu erspähen, wo irgend einer Kunstrichtung jene von mir bezeichnete Möglichkeit ihrer genügendsten Kundgebung als Erscheinung erschwert, oder gar gänzlich verwehrt wäre, um alle vereinigte Kraft der Kenntniß und des Willens daran zu setzen, daß diese Möglichkeit erleichtert, oder überhaupt erst hergestellt werde. Bei genauer Prüfung würde der Verein zu seiner Verwunderung ersehen müssen, daß gerade diejenige Kunst, zu deren Ehren er zunächst zusammentrat, der Herstellung jener Möglichkeit am allermeisten, ja in Wahrheit einzig bedarf. Dem Bildhauer, dem Maler und dem Musiker (so lange dieser dem Theater fremd bleibt) stehen durch die Mechanik oder durch die künstlerische Gesellschaft vollkommen die Mittel zu Gebote, die ihm zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht nöthig sind. Fühlt ein Genie dieser Künste in sich den Drang und die Fähigkeit zu einer neuen eigenthümlichen Richtung, so steht ihm nicht das Geringste im Wege, diese Richtung zu verfolgen; denn er verfügt über die Mittel zur entsprechendsten Kundgebung seiner Absicht, und einzig seiner Unfähigkeit, oder der Ungesundheit seiner Richtung, müßte es beizumessen sein, wenn er sich nicht verständlich machen, oder seine Absicht nicht

zur Mitempfindung bringen könnte; und für diesen Fall würde keine Aufmunterung und kein Verein der Welt zu helfen im Stande sein, da hier nur künstlerischer Rath und der Gewinn eigener Kunsterfahrung fördern kann. Ganz ebenso steht es um den Dichter, der sich für die Kundgebung seines Gedankens mit der Schriftstellerei begnügt: ihm stehen in Tinte, Feder und Papier die einfachen Mittel zu Gebote, sich — so weit er es eben nur will und einzig beabsichtigt — vollkommen verständlich zu machen; sie verwehren ihm nicht im Mindesten, neue Richtungen einzuschlagen. — Ganz anders — so sehen wir — steht es aber mit dem wirklichen Dichter, der sein Gedicht zur untrüglichen Erscheinung im scenischen Drama bringen will: für diesen sind die Mittel der Verwirklichung im gegenwärtigen Theater geradesweges unvorhanden. Das Trügliche hierbei, und was den Blick von dieser Erscheinung ablenkt, ist aber, daß diese Mittel *scheinbar* vorhanden sind. Allerdings giebt es Theater, und auf ihnen werden mitunter sogar die besten Werke der dramatischen Kunst vergangener Zeiten vorgeführt *), so daß dieser Erscheinung gegenüber gemeinhin die gedankenlose Äußerung sich hören läßt: warum sind unsere Dichter keine Goethe und Schiller? Wer kann dafür, daß keine Genie's wie sie wieder geboren worden sind? — Es müßte mich hier zu weit führen, wenn ich der Zerstreutheit, aus der diese Äußerungen hervorgehen, gründlich entgegnen wollte: für jetzt genüge uns nur die Bestätigung Dessen, daß in Wahrheit seit Goethe und Schiller nichts von Bedeutung auf unserer Bühne mehr geleistet worden ist, und daß es keinem Menschen einfällt, den Grund hiervon in etwas Anderem, als in einem absoluten Verkommen des dichterischen Genie's der Nation zu suchen. Wie wäre es nun, wenn ich gerade aus dieser Erscheinung den Beweis dafür zöge, daß nur die mangel-

*) Wie? darnach fragen allerdings nur Wenige, am wenigsten aber gewiß unsere bildenden Künstler!

haften oder unentsprechenden Mittel der dramatischen Darstellung jenes mehr als scheinbare Verkommen bewirkt haben? Bereits erwähnte ich, daß Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. Der verlorene Muth eines Goethe ging natürlich in seine dichterischen Nachkommen über, und das nothgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Litteratur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Goethe's künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in eben dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Muthe von dieser Realität es abwandte. Diese Muthlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unserer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maaße in ein litterarisch abstraktes, gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte und sie der Ausbeutung unserer modernen Theaterstückindustrie überließ.

Gerade diese Bühne wäre nach der gewonnenen Erkenntniß aber dem Dichter zu übergeben, und in dem Bemühen darum würde sich ein einzig vernünftiger Zweck eines Goethevereines zu erkennen geben, zumal da er hierdurch allein die Absicht erreichen könnte, auf künstlerische Bildung auch des Volkes zu wirken, dem der bildende Künstler gar nicht, der Dichter aber nur dann beizukommen vermag, wenn er seinen Gedanken zur sinnfälligen künstlerischen That im dargestellten Drama erhebt. — Mit unserem Theater kann sich bei der heillosen Verderbniß, in die es eben seit Goethe's fruchtlosem Bemühen vollends verfallen ist, der edlere Geist unseres dichterischen Vermögens gar nicht befassen, ohne sich zu beflecken: er trifft hier einen herrschenden und gesetzgebenden schlechten Zustand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne sich selbst bis zur vollsten Unkenntlichkeit

zu entstellen. Eine ihm eigenthümliche neue Richtung, wie sie durch die „Goethestiftung" im Allgemeinen angeregt oder gefördert sein soll, kann der Dichter durch das Organ unseres Theaters aber gar nicht im Mindesten nur einzuschlagen beabsichtigen: da ihm die übereinstimmenden Organe auf unserer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Gesetz giebt, nicht aber er dem Vorhandenen, so müßte seine Richtung nur gänzlich misverstanden werden, denn er würde eine Absicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollständig abgingen; weßhalb er denn, der Unmöglichkeit dieses Ausdruckes gegenüber, gar nicht erst zum Fassen einer solchen Absicht kommt, und eben hieraus erklärt sich sehr einfach das Verkommen unseres dichterischen Geistes.

Wohl überlegt, und Alles zusammengehalten, kann daher die „Goethestiftung" zunächst nur ein Einziges bezwecken wollen: die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene. — Erst wenn ein solches Theater vorhanden ist, erst wenn der Dichter in diesem Theater den Verwirklicher seiner Absicht gefunden hat, und aus der Möglichkeit dieser Verwirklichung ihm erst die Lust und die Kraft zum Fassen von dichterischen Absichten erwachsen ist, die ihm gegenwärtig, der Unmöglichkeit jener Verwirklichung gegenüber, zu fassen gar nicht beikommen können: — erst dann würde man mit Gerechtigkeit den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Konkurrenz aufzurufen. Ich für mein Theil bin aber überzeugt, daß vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens ver-

einigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Konkurrenz ablehnen und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke, die sie mit so viel anscheinendem Rechte jetzt als die einzigen wirklichen Kunstwerke betrachtet wissen wollen, nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten. Sie würden dann vielleicht darauf gerathen, daß sie diese Bruchstücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieses Ganze würden sie dann vom Architekten sich das Gesetz vorschreiben zu lassen haben, dessen bindender Obhut sie sich jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen. Über die Stellung dieses jetzt so aus der Acht gelassenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter, — über die Stellung dieses, so zu seiner würdigsten Wirksamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunstwerke des Dichters, würden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinsamen Wirkungskreis treffen, von dem wir jetzt allerdings keine Ahnung haben und den zu beleben einer „Goethestiftung“ wohl nicht einzig gelingen dürfte, zu dessen Aufsuchung angeregt zu haben aber entsprechender im Goethe'schen Sinne gehandelt wäre, als wenn unseren zersplitterten Kunstrichtungen, bei ihrer offenkundigen inneren Lebensunfähigkeit, gar noch von Außen ermunternde Förderung zugetragen werden sollte. — —

Es bliebe mir somit nur noch übrig, mich über die Errichtung jenes Theaters selbst näher auszulassen. Erlaube mir, hierüber in gedrängtester Kürze für heute mich nur dahin zu erklären, daß ich unter allen Umständen, an jedem Orte und bei jeder Beschaffenheit der Mittel, die allmähliche Heranbildung eines unserer Absicht entsprechenden Theaters für möglich halte, sobald vor Allem Eines bestimmt wird, nämlich daß dieß ein **Originaltheater** sei. Ich

muß es für jetzt bei dieser Andeutung bewenden lassen, da die Auseinandersetzung meines Planes zur Errichtung eines solchen Theaters mich viel zu weit führen würde: gern bin ich aber erbötig, mich ausführlich hierüber mitzutheilen, sobald dieß besonders von mir verlangt wird. — — —

Hier, lieber Liszt, hast Du den Ausspruch Dessen, was mein Bekanntwerden mit Deiner Schrift „über die Goethestiftung" in mir angeregt hat. Ich glaube Deinen Sinn zu treffen, wenn Du ihn auch anders äußerst. Zwei Anschauungen scheinen sich bei Deinem Entwurfe gekreuzt zu haben, eine ideale und eine reale, die sich nicht gegenseitig vollständig durchdringen konnten. In der idealen theilest Du fast ganz meine Ansicht: die jedesmalige vierte Jahresfeier scheint mir in weiten Umrissen Das zu bieten, was dereinst aus der Verwirklichung meines Planes hervorgehen könnte, nur daß ich das Drama mehr in das Auge fasse. Nach der realen Seite hin fühlst Du Dich durch die Anforderungen der gegenwärtigen Künstlerstände zu Zugeständnissen gedrängt, die Dir wahrscheinlich die Rücksicht auf die Ermöglichung einer recht weit ausgedehnten Theilnahme abgenöthigt hat. Hierin laß uns nun aber klar sehen und erkennen, daß wir nichts Gedeihliches erreichen, wenn wir jetzt schon Alles befriedigen wollen. Ziehen wir einen kleineren Kreis und fassen wir zunächst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben. Diese Wurzel ist hier das Theater: dieses steht Dir im Weimarischen zur Hand; es bedarf fast nur des Willens, um in Bälde schon einen Zweck zu erreichen, der ganz an sich bereits die allerentsprechendste „Goethestiftung" wäre. Hierzu bedarfst Du aber der weiteren Goethevereine zur Noth gar nicht: wollen sie Dir helfen, so möge das bei sich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geschehen;

sie sollen es Dir in Bezug auf das Theater nachmachen: erreichen sie anderswo dasselbe, desto glücklicher, dann ist der Zweck in immer weiteren Kreisen erreicht. Für jetzt aber kannst Du Dir an Weimar schon vollkommen genügen lassen, und läßt Dich dabei der Goethekomité im Stiche, so laß ihn fahren; er kann Dir zunächst so nichts weiter helfen. Laß sie unter dem Titel einer „Goethestiftung“ eine Kunstlotterie errichten: gründe Du während dessen eine *wirkliche Goethestiftung*, und nenne sie, wie es Dich gut dünkt.

Ich kann nicht anders glauben, als daß ich Deinen wahren Wunsch getroffen habe: ist es so, so möge Dir diese Mittheilung als eine Stütze für Deinen Willen dienen, als eine spezielle Verstärkung Deiner universellen Absicht. Wenigstens nur in diesem Sinne theilte ich mich Dir mit.

So ausführlich diese Mittheilung erscheint, so gut fühle ich doch die mannigfachen Lücken, die sie für die Darstellung des Gegenstandes noch enthält. Um sie ganz zu vervollständigen, um nach allen Seiten hin, wenigstens meinem Bewußtsein nach, zu überzeugen, hätte ich mich geradesweges zu einem Buche anlassen müssen, das am Ende Diejenigen, auf die es mir eben ankommen würde, doch nicht lesen, oder, wenn sie es lesen, einer wohlweislichen Unbeachtung ihrerseits anheimgeben würden. In der Vorsicht der wirklichen oder affektirten Nichtbeachtung Dessen, was sie bei redlichem Erfassen zu einem uneigennützigen Nachdenken auffordern müßte, sind unsere heutigen Künstler und Kunstgelehrten groß; das Vermögen hierzu ziehen sie aus dem glücklichen Umstande, daß sie schon Alles wissen, nämlich gerade so viel, als ihnen in ihren sonderkunstständischen Kram paßt. Dich, bester Freund, verweise ich aber — zur Ergänzung meiner heutigen Mittheilung — noch auf mein nächstens

erscheinendes Buch „Oper und Drama“, an dessen Schlusse ich meine Ansicht über die Unfähigkeit des modernen Theaters, namentlich in Deutschland, genau begründe. Für jetzt aber laß mich an den wirklichen Schluß dieses Briefes denken, bevor auch er zum Buche anschwillt. Ich will es nun kurz und bündig machen, und deßhalb Dir nur noch das herzlichste Lebewohl zurufen

Deines

Zürich, 8. Mai 1851.

Richard Wagner.

Ein Theater in Zürich.

(1851.)

Eine Theatersaison ist zu Ende. Vor sechs Monaten langte auf den Ruf eines Schauspieldirektors eine Anzahl von Bühnenkünstlern aus den verschiedensten Weltgegenden in Zürich an: nach allen Richtungen hin zieht dieses Personal jetzt wieder auseinander. Ganz wie im Frühlinge des vorigen Jahres bewerben sich heute wieder Schauspielunternehmer um den Miethzuspruch des Theatergebäudes für den kommenden Winter: nach befriedigend gestellter Kaution für die Lokalmiethe wird der sicherst scheinende Bewerber den Miethzuspruch und somit — nicht den Auftrag — sondern die Erlaubniß erhalten, von nah' und fern her eine Theatertruppe zu sammeln, um mit nächstem Frühjahre, wenn zuvor kein Bankerott ausbricht, sie wieder nach allen Winden ziehen zu lassen. Im Laufe der künftigen Wintermonate wird dieser Direktor es sich angelegen sein lassen, in möglichst schneller und bunter Vorführung auswärts beliebt gewordener Theaterstücke dem Wunsche des Publikums zu genügen; im günstigen Falle wird er ein Personal zusammengebracht haben, aus dessen Mitte Einzelne besond eren Beifall gewinnen — ein Umstand, der es ihm ermöglicht, gewisse Stücke öfter zu wiederholen —, oder im schlimmeren Falle wird keinem seiner Bühnenmitglieder eine solche Theilnahme zugewendet werden können, und er wird dann um so

bunter die theatralischen Neuigkeiten mischen, die in ihrem jähen Wechsel der Neugierde den Antheil abgewinnen sollen, den eine besondere Neigung des Publikums zu diesem oder jenem Mitgliede dem Unternehmen nicht zuzuwenden vermag. — Was wird der Erfolg dieses Theaterdirektors sein?

Fragen wir dem Erfolge der letzten Unternehmung nach.

Der jetzt ausgetretene Theaterdirektor sah es im vorigen Herbste darauf ab, eine besonders gute Bühnengesellschaft anzuwerben, was zunächst nichts Anderes heißen konnte als: er bestimmte sich, einen höheren Gagenetat aufzuwenden; daß er bei dieser Bestimmung mehrere besonders glückliche Talente gewann, mußte er immer noch als einen günstigen Zufall ansehen, da die Erfahrung lehrt, daß auch für noch so große Summen tüchtige Künstler nur selten zu erwerben sind. Mit einem guten Personale ausgerüstet, bot er in vorsichtiger Erwägung dem Publikum das, was es wünschte und was die Stimmung seines Personales ihm ermöglichte. Die Theilnahme des Publikums erwies sich, nach überwundenem anfänglichen Mistrauen, nicht geringer als sie früher gemachten Erfahrungen nach zu erwarten war. Der Erfolg dieser Unternehmung war dennoch kein anderer, als daß der Unternehmer eine nicht unbeträchtliche, beim Beginne vorgeschossene Summe zum größeren Theile einbüßen mußte und sich nun mit der Genugthuung zurückzieht, einen Winter hindurch für sein verlorenes Geld dem Züricher Publikum ein möglichst gutes Theater verschafft zu haben. Lust zur Fortsetzung dieses in seinem Erfolge mindestens uneigennützigen Beginnens ist ihm von nirgends her gemacht worden.

Was kann nach der vorliegenden Erfahrung die Ansicht und der Vorsatz desjenigen Theaterunternehmers sein, der bei der jetzt stattfindenden Konkurrenz um den, zur Theaterführung einzig Recht und Macht gebenden, Miethzuspruch des Schauspielhauses den Preis erhält? — Will er grundsätzlich verfahren, so hat er sich in Erwägung der Umstände zunächst dahin zu bestimmen, ob er auf dem zu-

letzt vom ausscheidenden Unternehmer eingeschlagenen Wege fortfahren, nämlich eine möglichst gute Künstlergesellschaft werben und Geldopfer zu diesem Zwecke nicht scheuen wolle. Die soeben gewonnene Erfahrung müßte ihn nothwendig hievon abbringen: nur persönliche Eitelkeit könnte ihn verführen anzunehmen, es werde ihm und seiner besonderen Geschicklichkeit vielleicht das gelingen, was durch etwaige Fehler eines Anderen misglückte. Der nächste Frühling würde ihn darüber aufklären, daß etwaige Fehler seines Vorgängers nicht persönliche des Direktors waren, sondern aus der unabänderlichen Stellung jedes Theaterunternehmers zu seinem Personale und zum Publikum, somit aus dem Gesammtverhältnisse derartiger Bühnen überhaupt nothwendig hervorgehen und von der größten Schlauheit eines Direktors nicht umgangen werden können. Er würde somit im günstigen Falle nur die Erfahrungen der letzten Theaterdirektion wiederholen, und zumal auch erkennen, daß das Publikum Zürichs in seiner bisherigen Stellung zum Theater den vergangenen Winter über sich gerade so theilnahmvoll erwiesen hat, als es überhaupt unter den vorhandenen Umständen möglich ist; daß aber diese Theilnahme nicht hinreiche, die Kosten seiner Unternehmung vollständig zu decken. Schlüge der zukünftige Direktor demnach den hier bezeichneten Weg ein, so würden wir um keine Erfahrung reicher, auch dieser Direktor aber — mit oder ohne Bankerott — jedenfalls um eine Summe Geldes ärmer geworden sein.

Es läßt sich daher eher vermuthen, der nächste Direktor werde, sobald er mit kalter Besonnenheit zu Werke geht, nur auf Auskommen und Gewinn bedacht sein. Verfährt er zu diesem Zwecke grundsätzlich, so wird er vor Allem seinen Gagenetat herabstimmen, mit Absicht auf ein mittelmäßiges Personal bedacht sein, und mit diesem dann seine Vorstellungen so einrichten, daß er nur noch auf die Neugierde des Publikums spekulirt. Das Publikum wird nach jeder Verlockung stets getäuscht das Theater verlassen; der Direktor aber wird sich bemühen, die Getäuschten immer von Neuem wieder

in eine Neugierfalle zu locken, bis endlich alle Reizmittel erschöpft sind, der Direktor sein Bündel schnürt, und — eine neue Theatersaison zu Ende ist, die vollste Gleichgiltigkeit gegen alle theatralische Kunst zurücklassend.

Eine dritte Möglichkeit ist aber noch die, daß der zukünftige Theaterdirektor alle Grundsätzlichkeit bei Seite stellt und sich mit seinem Unternehmen dem „guten Glücke" überläßt: er wirbt an, was ihm gerade in den Weg läuft, und führt auf, was sich eben von selbst aufführt. Dabei rechnet er auf eintretende günstige Fälle, schlechtes oder gutes Wetter, einen Stadtskandal, eine hübsche Komödiantin und deren Liebhaber, sowie dergleichen Dinge und Umstände mehr, die er wohl gar nach einem Systeme der Art ausbeutet, daß ihn endlich die Polizei verjagt, falls er nicht von irgend einem großen Hoftheater zu einer besonderen Stellung berufen werden sollte. Jedenfalls würde auch nach dem Ende dieses Theaterdirektors hier von Neuem eine Konkurrenz um den Theatermiethzuspruch eröffnet werden.

Wie kommt es nun, daß das Theater nie eine höhere Aufmerksamkeit erregt, als diejenige, die es dem bloßen Zufalle überläßt, in welchem Sinne es geleitet wird und ob heute sich ein Unternehmer bemüht, etwas Gutes zu bieten, oder ob morgen ein Anderer mit nothgedrungener Grundsätzlichkeit darauf ausgeht, durch Schlechtes sein Glück zu machen? Ohne Zweifel liegt dieser Erscheinung eine große Theilnahmlosigkeit für das Theater überhaupt zu Grunde, und diese Theilnahmlosigkeit muß auf einer tiefen inneren Unbefriedigung von den Leistungen des Theaters beruhen, auf einer Unbefriedigung, die dem Publikum unbewußt innewohnt, und welche ihm zum Bewußtsein zu bringen eine wahrlich nicht unwichtige Aufgabe sein kann.

Ich will versuchen, diese Aufgabe zu lösen, um zugleich ein Bedürfniß zum Bewußtsein zu bringen, das in nothwendiger Klarheit

vorhanden sein muß, wenn die Mittel zu dessen Befriedigung berathen und gefunden werden sollen.

Die Theilnahme für das Theater, so sahen wir, ist nicht von der Art, daß das Publikum freiwillig sich veranlaßt fühlte, einer Unternehmung, die unter den bestehenden Umständen das Möglichste leistete, eine andere Unterstützung zu gewähren, als die eines bezahlten Besuches besonderer Vorstellungen, welcher an und für sich nicht hinreichend war, die Kosten des Unternehmens vollständig zu decken. Ohne Bedauern sieht man eine Gesellschaft sich auflösen, der man ein lobendes Zeugniß nicht versagen kann; Niemand aber fällt es ein, Vorschläge zu deren Erhaltung in Anregung zu bringen, sondern gleichgiltig überläßt man das Schicksal der nächsten Theatersaison dem Zufalle. Diese Gleichgiltigkeit gegen das Schicksal des Theaters im Allgemeinen, bei dem Umstande, daß im Laufe des Winters das Publikum sich dennoch oft zahlreich zu den Vorstellungen einfindet, bekundet aber nicht eine Abneigung gegen das Theater überhaupt, sondern vielmehr einen halb bewußten und halb unbewußten Zweifel darüber, daß ein Theater in Zürich auch bei gründlicherer Unterstützung wahrhaft Gutes zu leisten im Stande sein würde.

Diesen Zweifel müssen zunächst Diejenigen mit vollem Bewußtsein hegen, die in der Lage sind, die größeren Städte Europa's öfter zu besuchen, und den imponirenden Eindruck der dortigen Theatervorstellungen auf die Beurtheilung der Leistungen des heimischen Theaters unwillkürlich übertragen. Nicht im Mindesten ist es zu verwundern, wenn dieselben dramatischen Werke, die dort durch reichste Pracht, ausgesuchteste Üppigkeit der Scene und glänzendste Virtuosität der Darsteller bis zur vollsten Blendung auf sie wirkten, auf der hiesigen Bühne aufgeführt ihnen einen so ernüchternden Eindruck hervorbringen, daß sie Dieß und Jenes und am Ende Alles geradezu unerträglich finden, und sich schließlich vollkommen gleichgiltig von diesem Theater abwenden, um auf der nächsten Reise in Paris oder

Neapel sich dafür zu entschädigen. Der minder vermögende Theil des Publikums, der mehr an die Heimath gefesselt ist und dem somit die immer aufgefrischten Vergleichungspunkte der Leistungen jener großen Theater und des kleinen heimischen abgehen, empfindet den Abstand zwar nicht unmittelbar; es fühlt aber dennoch unbewußt eine Unbefriedigung, wie sie dem unklaren Eindrucke entsprechen muß, den jede unvollkommene Erscheinung hervorruft, selbst wenn sie in ihrer Unvollkommenheit nicht eben begriffen wird. In unseren Theatervorstellungen wird diesem Publikum ein Gegenstand vorgeführt, der sich ihm aus dem einfachen Grunde nicht klar und deutlich mittheilen kann, weil hierzu die nöthigen Mittel des Ausdruckes nicht vorhanden sind. Ihm stellen sich Erscheinungen dar, deren Kundgebung für ganz andere Umstände und an ganz andere Menschen berechnet war, als die unserigen und gegenwärtigen es sind. Bezeichnen wir schnell den ganzen Übelstand, an dem fast alle Theater Europa's bis zur Hinfälligkeit leiden: er besteht darin, daß es mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, keine Originaltheater giebt als die Pariser, und alle übrigen nur Kopieen von diesen sind. —

Paris ist, mit jenen vorbehaltenen Ausnahmen, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterstücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geschrieben und in Allem genau berechnet sind, auf denen sie zur Darstellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariser Theater, seine Hilfsmittel, der Umfang und die Beschaffenheit seiner Bühne, die Besonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatischen Autoren mit Bestimmtheit die Mittel des Ausdruckes zur Hand, durch die sie einen Gegenstand zur Darstellung zu bringen haben, der sich der Eigenthümlichkeit des Publikums gerade dieses Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdruckes selbst bestimmt. Diese bedingen=

den und zugleich ermöglichenden Umstände bleiben sich vollkommen gleich bei jedem Pariser Theater, vom kleinsten Vaudevilletheater der Vorstädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieser Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch diese vollständige Übereinstimmung des Zweckes und der Mittel hat sich bei den Darstellern wie beim Publikum ein so sicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Wesen einer verständlichen und guten dramatischen Aufführung erzeugt, daß hie und da angestellte Versuche mit fremden Stücken stets erfolglos bleiben mußten.

So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Produktor unserer modernen dramatischen Litteratur geworden. Zunächst werden seine Aufführungen in den Provinzialstädten Frankreichs, und dort bereits mit all' den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduzirt; des Weiteren leben aber auch alle deutschen Theater fast ausschließlich von der Nachahmung der Pariser Bühnen. Die größten deutschen Theater, auf die sich die moderne dramatische Kunst überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterstützt, die ungeheuersten Summen darauf, die Produkte der Pariser Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neuester Zeit geht man so weit, die Pariser Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Dekorationen, Maschinerieen und Kostüme zu kopiren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Kostenaufwande jene kopirten Vorstellungen sind, fühlt Jeder augenblicklich, der in Paris selbst die Theater besuchte, auf denen jene Stücke einheimisch sind. Er erkennt, daß auf den größten deutschen Theatern im günstigsten Falle nur das Alleräußerlichste jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darstellung, wie er durch die besondere Eigenthümlichkeit der Talente, für welche die dramatische Komposition berechnet war, bedingt wird, dort meist bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurde. Er bemerkt ferner, daß, selbst wenn der Charakter der Original=

aufführungen auf deutschen Theatern kopirt werden könnte, diese Aufführungen doch erst dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo sie in einer gesellschaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumständen in das Leben treten, die mit den unserigen gar nichts gemein haben, und die unseren Gewöhnungen und Anschauungen durchaus fremd sind. Um das hier Angedeutete am kenntlichsten zu machen, verweise ich z. B. auf den ungeheuren Unterschied zwischen einem deutschen und einem italienischen Theaterpublikum. Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnlichste Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Drama's nur den glänzendsten Partieen der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es so gut wie gar nicht, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Opernkomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partieen der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partieen sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten. Ein deutsches Publikum ist dagegen gewohnt, seine Aufmerksamkeit unausgesetzt der Darstellung zuzuwenden; es vernimmt daher mit demselben Antheil oder wenigstens mit demselben antheilsuchenden Bemühen wie die Hauptpartieen auch jenes nichtssagende Tongeräusch, und empfängt somit d a s als baare Goldmünze, was der Komponist mit vollem Bewußtsein als blecherne Zahlpfennige ausgab. Wie müssen wir nun jenem italienischen Ausländer erscheinen? Gewiß sehr lächerlich; und das

ist höchst ärgerlich: denn unserem aufmerksamen Hinhorchen auf sein falsches Kunstwerk lag in Wahrheit ein edles künstlerisches Schicklichkeitsgefühl zu Grunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armuth und Unselbständigkeit wir versunken sind!

Bezeichnete ich hier im Allgemeinen die Stellung des deutschen Theaters in seiner Originalitätslosigkeit, so wird sich unserem Blicke eine noch traurigere Einsicht erschließen, wenn wir das Feld der Wirksamkeit übersehen, die einem Theater wie dem Züricher einzig möglich ist.

Auf den vorzüglicheren Theatern Deutschlands sind die Pariser Originalaufführungen nicht nur reproduzirt worden, sondern der Form und dem Wesen der französischen Stücke bildeten deutsche Theaterdichter und Komponisten auch dramatische Arbeiten nach, in denen sie den fremdartigen Inhalt jener Stücke gewissermaßen zu lokalisiren suchten. Ein unerbauliches, zwitterhaftes Genre ist auf diese Weise zu Tage gekommen, das eine Beachtung nur dadurch auf sich zog, daß es in seinem Inhalte Interessen und Stimmungen der Örtlichkeit und der Zeitepoche wiederspiegelte, für welche und in welcher diese Stücke berechnet und verfaßt waren. Berlin, Wien, Hamburg und andere größere Theaterstädte lieferten auf diese Weise Stücke, die in den näheren Lokal- und Zeitverhältnissen, deren besonderes Interesse ihnen als Stoff zu Grunde lag, eine Zeit lang, und so weit jene Verhältnisse eben reichten, als reine Neuigkeiten zu interessiren vermochten, obwohl ein künstlerischer Werth ihnen nie zugesprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, so mußte man endlich in ihnen deutlich das kopirte Original wiedererkennen, welches ursprünglich weit außerhalb des Kreises von Beziehungen lag, für welchen hier die Nachahmung zurecht gemacht worden war. Von jenem Originale hatte man zunächst die ganze Form entnommen; diese Form war dort aber aus einem Inhalte hervorgegangen, der nach seinen wichtigsten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte eben so verschiedener war, als Paris und die Pariser z. B. von Berlin

und den Berlinern unterschieden sind. Der nothwendige Zwiespalt zwischen Stoff und Form wirkte bei dem deutschen Stückmacher meistens dahin, daß er den von ihm neu gewählten Stoff für die von ihm kopirte Form zuzurichten suchen mußte, wodurch es denn geschah, daß der Stoff selbst zur vollsten Unnatur, zur wirklichen Karrikatur verdreht wurde. Seine eigentliche Wirkung mußte dieses Pseudo-Originalprodukt somit in reine Äußerlichkeiten setzen, und dieß waren entweder mehr oder minder witzige Anspielungen auf Lokal- und Zeitvorfälle, oder die ganz bestimmte Persönlichkeit einzelner beliebter Talente.

Was auf diese Weise als Futter für die gleichgiltig träge Theaterlust des Publikums größerer deutscher Städte zugerichtet worden, dient nun neben der unmittelbareren Kopie der Pariser Theateraufführungen als fast einzige Nahrung des Publikums kleinerer Theaterorte, in deren Range sich auch Zürich befindet. Hier fehlen nun alle die Beziehungen, die den „Pointen" dieser Aftertheaterkunst dort, wo sie sich in einer gewissen Originalität zeigte, noch irgend welches Interesse verschaffen konnten; nichts kann von diesen Aufführungen hier als wirkungsvoll zurückbleiben, als die allerunkünstlerischesten, gröbsten Züge, nebst dem Interesse an der Persönlichkeit von Darstellern, die wiederum ganz für sich und ohne allen Zusammenhang mit dem vorgegebenen Kunstwerke die Aufmerksamkeit des Publikums auf jede ihnen erlaubt scheinende Weise zu absorbiren sich bemühen.

Je platter und niedriger nun die Sphäre ist, in der sich die zur Schau gebotenen Darstellungen bewegen, desto eher ist es aber einzig nur möglich, daß Zweck und Mittel der Darstellung sich in einer gewissen Übereinstimmung befinden, und zwar aus dem Grunde, weil es hier der Persönlichkeit des Darstellers gestattet erscheinen muß, sich nach Kräften allein geltend zu machen, ein Zweck der Darstellung, der mehr oder weniger bewußt dem Autor des Stückes allein auch nur vorgeschwebt haben kann. In dieser Sphäre und für diesen

Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brodbringer unserer Theater, von den Herren Friedrich und Kaiser bis zur königlich preußischen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birchpfeiffer. Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen dieser Theaterstückmacher verschaffen will, der vergleiche ihre scheinbaren Originalstücke, wie „Hunderttausend Thaler" u. s. w., mit den wirklichen Pariser Originalen, denen sie nachgebildet sind, oder er halte z. B. die Bearbeitung des Hugo'schen Romanes „Notre-Dame" von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem „Théâtre de l'Ambigu comique" gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unserer Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Kopie schlechter Kopieen zu begnügen gewöhnt hat!

Von dieser niedrigsten Grundlage, auf der doch eine gewisse Harmonie in den Leistungen zu Stande kommt, schreiten nun die Aufführungen eines Theaters, wie des Züricher, zur Lösung von Aufgaben aufwärts, die sie immer weniger zu lösen im Stande sind, je höher die Aufgaben sich steigern, und zwar aus dem Grunde, weil diese Aufgaben für ganz andere Kräfte berechnet sind, als sie hier zu Gebote stehen. Das Misverhältniß zwischen den Mitteln des Ausdruckes wächst genau in dem Grade, in welchem der vorgegebene Zweck des Ausdruckes sich erhebt, und dieß aus Gründen, welche ich im Allgemeinen bereits andeutete, die hier aber etwas näher noch untersucht werden müssen.

Zunächst berichte ich eine erst im vorigen Winter erfahrene Thatsache. Von Seiten des Publikums ward dem Direktor des Theaters geradesweges abgerathen, gewisse edlere größere Dramen zu geben; dagegen verlangte man von ihm für die Oper hauptsächlich das sogenannte „große" Genre. In dieser Thatsache charakterisirt sich die ganze heutige Stellung des Publikums zum Theater, und die Ansicht, die durch die Leistungen desselben ihm über das Wesen des Theaters beigebracht worden sind. Die höher gestellte Aufgabe, deren

Lösung man den Darstellern für das Schauspiel nicht zutraute, muthet man ihnen frischweg für die Oper zu. Mit dieser sonderbaren Bevorzugung der Oper bekennt man aber unwillkürlich, daß man die Oper für ein niedrigeres Kunstgenre hält als das Schauspiel, und mit Bezug auf die heutige Wirksamkeit der Oper hat man allerdings vollkommen Recht. Einem höheren Schauspiele ist es unmöglich, ein wirkliches Interesse abzugewinnen, außer wenn dieß durch die Handlung, durch die Charaktere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, seelenfesselnde Darstellung dieser Charaktere angeregt wird. Im Schauspiele steckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt: erst wenn diese sich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des musikalischen Vortrages als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten. Diesen inhaltlichen Kern des Drama's aufzusuchen ist das Publikum, unserem Theaterwesen gegenüber, vollständig ungewöhnt geblieben, und zwar aus dem näher erwähnten Grunde, daß ihm nie Originalprodukte vorgeführt wurden, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundenen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären. Dem Publikum unseres Theaters sind immer nur fremde Erscheinungen vorgeführt worden, die sein Herz nicht weiter berührten, sondern nur seine äußerlichste sinnliche Theilnahme eben wiederum durch ihre äußerlichste Seite in Anspruch nehmen konnten. Diese äußerlichste Seite ist im höheren Schauspiele nun am allerwenigsten erregend und fesselnd, eher noch in seiner niedrigsten Gattung, weil dort der persönlichen Willkür des Darstellers sogar die Karrikatur erlaubt dünken mußte, um eben zu wirken. In der Oper hat sich der äußerliche Sinnenreiz dagegen mit voller Konsequenz dahin geltend gemacht, daß das rein materielle Vergnügen der Gehörnerven die eigentliche Absicht des musikalischen Komponisten werden mußte. Ein Schauspiel kann nicht anders fesseln, als durch innige Aufnahme einer dichterischen Absicht; zur Verwirklichung dieser Absicht muß die volle

Seelenphantasie des Zuschauers mitthätig sein, weil ihr — eben im Schauspiel — nicht ein so entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote steht wie im musikalischen Drama. In der Oper ist nun die dichterische Absicht nur als Vorwand benützt; die eigentliche Absicht liegt aber in jenem gehörverzückenden Vortrage, der rein äußerlich zu fesseln vermag, ohne eine innere Seelentheilnahme irgendwie anzuregen. —

Das Publikum spricht daher in dem Verlangen, nicht höhere Schauspiele, wohl aber große Opern aufgeführt zu sehen, seine tiefste Geringschätzung gegen die theatralische Kunst überhaupt aus, eine Geringschätzung, die bei ihm durchaus gerechtfertigt ist, weil es das Theater nach seiner lebenvollen künstlerischen Beziehung zu seinen Stimmungen und Anschauungen gar nicht kennen gelernt hat. Das schrecklich Demüthigende für die Kunst ist nun, daß sie, als ein Brodgewerbe betrieben, von vorn herein dem Verlangen des Publikums sich zu fügen hat, — diesem Verlangen, das, mit der höheren Würde der Kunst unbekannt, nur auf ihre frivolste Seite gerichtet sein kann. Der Forderung des zahlenden und somit gesetzgebenden Publikums muß nun in den theatralischen Aufführungen, deren dramatischen Kern man aus Unkenntniß oder Theilnahmlosigkeit verschmäht, mit der Vorführung der äußerlichsten, vom Kerne und Fleische der Kunst losgelösten Schale entsprochen werden, und der eigentliche Glanzpunkt der Darstellungen, der einzig die äußerliche Theilnahme des Publikums anzuziehen vermag, bleibt die sogenannte „große Oper".

Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsere Theater übergesiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergetzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten

seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maaß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletkorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Theilnahme für ihre besondere Virtuosität in Anspruch nehmen. Als Vorwand zu diesen verführerischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeigezogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsskandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen stellt sich als „große Oper" dar. — Was bleibt nun auf einem Theater, wie dem Züricher, von diesem wollüstig berauschenden Wundertranke übrig, wenn er hier von der Bühne herab einem dürstenden Publikum zum Nachgenusse gereicht wird? Nichts als ein schaler, übelig nüchtern schmeckender Bodensatz. — Alles Das, was diese Oper eben zu einer „großen" Oper machte, was diese Aufführungen in ihrer üppigen Wirkung einzig zu etwas vom kleineren Genre Unterschiedenem erhob, die ungeheuer reiche und mannigfaltige Zuthat von sinnlichen Vorführungsmomenten, fällt wegen Armuth und Unbeschaffenheit der Darstellungsmittel auf unserem Theater aus, und von dem Prunkgebäude bleibt nur das dürftige Lattengerüst übrig, das an sich durchaus keinen eigentlichen Zweck hatte, sondern lediglich dazu dienen sollte, die prächtige Umkleidung zur Schau zu stellen. Bloß Das kann uns vor-

geführt werden, was dort als Vorwand gebraucht wurde; die eigentliche Absicht, die sich dieses Vorwandes bediente, muß uns gänzlich unmitgetheilt bleiben.

Müssen wir in der Wirkung einer so entstellten theatralischen Aufführung einen unwürdigen Selbstbetrug des Publikums erkennen, so haben wir auf der anderen Seite zu erwägen, welchen künstlerisch entsittlichenden Einfluß die Beschäftigung mit solch' unlösbaren Aufgaben auf die Darsteller ausüben muß. Der Mangel an nöthigen und entsprechenden Darstellungsmitteln verbietet zunächst, das aufzuführende Werk vollständig zu geben. War der Bau dieses Werkes, dessen Absicht nur auf materiell sinnliche Reizungen ausging, auch nicht der organische eines wirklichen Kunstwerkes, so war er doch durch mechanische Vermittelung so gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatischen Intention meistens mit recht bemerklicher Absicht eingebaut war. Wo nun die eigentliche Absicht dieser großen Oper als Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel so vollkommen erreicht wurde, wie auf dem Pariser Theater selbst, konnte dieser Vorwand in einzelnen Aufführungen leicht gänzlich fallen gelassen werden; und wir sehen, daß, ohne dem wirklichen Werthe des scheinbaren Kunstwerkes im Mindesten zu schaden, dort an einem Theaterabende nur einzelne Akte solcher Opern aufgeführt werden, denen dann die Darstellung irgend eines anderen beliebigen Werkes folgt. Wo aber die, hier nochmals bezeichnete, wirkliche Absicht dieser Oper gar nicht erreicht werden kann, wie auf dem hiesigen Theater, da sind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewiesen, und, ihn irgendwie zur eigentlichen Absicht zu erheben, müßte folgerichtig die Hauptsorge der Darstellung ausmachen. Allein gerade dieser Vorwand muß hier bis zur vollsten Unkenntlichkeit zurückgenommen werden, denn der unzureichenden Mittel wegen müssen die auffallendsten Kürzungen und Auslassungen stattfinden; das Übriggebliebene erhält nun aber eine ganz andere Stellung, als es im Zusammenhange mit dem Ausgeschiedenen hatte, und die beibehaltenen Scenen können nur als un=

verständliche Bruchstücke eines unkenntlich gewordenen Ganzen erscheinen *). Halten wir hiezu noch den bis jetzt nie genügend beachteten Übelstand, daß jene Werke uns nur in Übersetzungen zugeführt werden, die, an sich unschön, durch ihre ungeeignete und schlechte Unterlegung unter den Gesang meist durchaus unverständlich sind, so können wir hieraus endlich auf den Geist schließen, in welchem die Darsteller ihre Aufgaben erfassen. Gegen eine ihnen unkenntliche Absicht vollkommen gleichgiltig, studiren sie ihre Partieen als bloße Stimminstrumente ein; wie Keiner fast den Inhalt seiner eigenen Redesingweise kennt, beachten sie noch viel weniger den Sinn der Rede ihrer Mitspieler, so daß ihnen der Charakter einer Situation und ihrer Beziehung zu ihr vollständig fremd bleibt. Unter solchen Umständen erscheint es denn auch immer gleichgiltiger, ob diese oder jene Scene, dieser oder jener Übergang, die aus diesen oder jenen Gründen (vor Allem denen des überjagten Einstudirens) unbequem sind, vollends auch noch ausfallen, oder ob diese oder jene bewußten Fehler vorkommen; denn man kann endlich den so beleidigenden und dennoch vollkommen gerechtfertigten Entschuldigungsgrund anführen: „Das Publikum merkt es doch nicht!"

Wie nun hier die Darsteller, der Neigung des Publikums für große Opern zulieb, sich gewöhnt haben, die höhere dramatische Absicht, wo sie nur als Vorwand gebraucht war, gänzlich außer Acht zu lassen, so tragen sie ganz natürlich diese Gleichgiltigkeit endlich auch auf die Darstellung derjenigen Werke über, in denen jene Absicht wirklich vorhanden ist, und die der dort einzig beabsichtigten materiell sinnlichen Reizungen in den Ausdrucksmitteln somit entbehren. Nach dem Gesagten stelle man sich nun vor, in welchem unlösbaren Widerspruche die Gewöhnungen der Darsteller mit der Aufgabe stehen, die ihnen in solchen Werken geboten wird! Ihr Unvermögen kann hier

*) Wer von meinen Lesern kann wohl behaupten, aus hiesigen Aufführungen z. B. die Intrigue im „Robert der Teufel" je verstanden zu haben?

nur so vollständig sein, daß das Publikum von der Darstellung dieser Werke sich unberührt und gelangweilt abwendet, um lieber mit den plattesten Produkten sich zu befassen, bei denen doch der unbewußt gefühlte Abstand zwischen Zweck und Mittel nicht so nackt heraustritt als dort. — Rechnen wir nun hinzu, daß bei der nothwendigen inneren Theilnahmlosigkeit des Publikums für diese in Wahrheit unbefriedigenden Darstellungen seine äußere Theilnahme, d. i. sein zahlender Besuch, nur durch die Erregung seiner Neugierde oder seiner Neigung zum bunten Wechsel angezogen werden kann, und sehen wir ein, daß zu diesem Zwecke immer Neues oder wenigstens Anderes vorgeführt werden muß, so begreifen wir auch, daß die ganze rastlose Thätigkeit eines immer gehetzten Theaterpersonales sich in einer für die Kunst völlig nutzlosen Anstrengung verzehren muß. Nie kann die Sorgsamkeit der Darstellenden und Leitenden sich auf das W i e der Aufführungen beziehen, sondern immer nur auf das bunt wechselnde W a s derselben. Das Erfassen und die Durchführung eines künstlerischen Planes muß von vorn herein aufgegeben werden; die ewige Noth ist, nur Neues und Anderes zu geben, endlich ganz gleichviel, in welcher Weise es gegeben wird: denn — hiervon hängt einzig die Kasseneinnahme, die Bezahlung der Gehalte, die Beschaffung des Nöthigsten zur Existenz ab.

Was ist nun die wahre gegenseitige Stimmung zwischen Theater und Publikum, und was kann sie unter den bezeichneten Umständen gar nicht anders sein? Sagen wir es offen heraus: gegenseitige Verachtung! — Das Publikum kann keinen ehrenden Antheil einer Kunst zollen, die es nie innerlich zu fesseln und zu befriedigen im Stande ist; es vermag sich nur, unaufgeklärt über die Gründe dieser Unbefriedigung, über seine eigene oberflächliche Antheilnahme zu täuschen, indem es unter Umständen und aus persönlicher, launenhafter Neigung diesem oder jenem Bühnenmitgliede Beifallsbezeigungen spendet, über deren Werth es sich selbst nicht die mindeste Rechenschaft giebt. Die theatralischen Darsteller können den Willen und das Urtheil

eines Publikums nicht achten, das durch den Charakter seiner Theilnahme am Theater ihnen die Entwickelung von Fähigkeiten unmöglich macht, von denen sie in der Ausübung ihrer Kunst ein instinktives Wissen gewinnen; sie sind sich bewußt, daß das Publikum nur der oberflächlichsten Entfaltung der Kunst Theilnahme zollt, daß es durch leichtfertige Effektmittel zu bestechen ist, und über den Inhalt ihrer Leistungen geradesweges zum Narren gehalten werden kann. Wie oft kommen in ihren Aufführungen Dinge von der gröbsten Unsinnigkeit vor, über welche die Darsteller endlich lachen müssen, wenn sie bemerken, daß das Publikum dadurch nicht im Mindesten betroffen worden ist! So gilt denn auch der gespendete Beifall keinesweges für ermuthigende und lohnende Anerkennung eines Strebens, das Richtige zu leisten, sondern als ein wohlberechneter und geforderter Erfolg der Anwendung gewisser Applausreizmittel, den man als etwas sich selbst Verstehendes dahinnimmt, und über dessen — meist zufälliges — Ausbleiben man sich zur Entrüstung berechtigt fühlt. Dürfte das Publikum öfters Zeuge der Ausbrüche solcher Entrüstung sein, es würde schnell darüber belehrt werden, wie ehr- und achtungslos die Beziehungen zwischen ihm und den Priestern unserer heutigen theatralischen Kunst seien: es würde einsehen, daß, wie ihm das Theater ein innerlich verachteter Genußspender für eine ganz oberflächliche Unterhaltungssucht, es diesem wiederum nur ein unehrerbietig geschmeichelter Gegenstand der allereigennützigsten Spekulation ist.

Fast müssen wir aber annehmen, daß das hier aufgedeckte Verhältniß dem Publikum gar nicht erst besonders noch zu enthüllen sei, sondern daß es auch seine thatsächliche Stellung zum Theater fast ebenso wohl inne habe, wie dem Theaterpersonale die seinige zum Publikum bekannt ist. Für diese Annahme spricht auf das Unzweideutigste wenigstens die oben bezeichnete gänzliche Gleichgiltigkeit des Publikums gegen das Schicksal des hiesigen Theaters, das ihm wie ein Bettler erscheint, dem man mechanisch ein Almosen reicht, ohne ihn dabei nur in das Auge zu fassen, durchaus unbekümmert um seine

physiognomische Persönlichkeit. Hieraus erklärt sich auch der vollständige Mangel an Interesse selbst dafür, eine gegenseitig so unehrerbietige Stellung aufzuheben: wo irgend ein Funken von Achtung und Liebe vorhanden wäre, müßte man auf Mittel bedacht sein, ein so unsittliches Verhältniß zu veredeln. Da dieß nun nicht der Fall ist und ein Versuch zur Herstellung einer edleren Beziehung zwischen Theater und Publikum auf der jetzigen Grundlage dieses Verhältnisses als durchaus unfruchtbar erscheinen muß, so haben wir uns allerdings weder darüber zu verwundern, daß das Publikum in seiner inneren Gleichgiltigkeit verharrt, noch auch darüber, daß das Theater von selbst sich auf keine Stufe schwingt, von der aus es diese Gleichgiltigkeit besiegen könnte; denn Eines bedingt hier das Andere, und eine wirkliche Schuld trifft keines von beiden, da beide Erscheinungen ihren Grund in einem weiteren Verhältnisse haben, dessen Erörterung für jetzt hier zu nichts führen würde.

Nur über Eines dürfte man sich verwundern, nämlich: wie ein so durchaus unsittliches und die Richtung des öffentlichen Geschmackes so stark und nachtheilig beeinfließendes Verhältniß, wie das von mir hier näher berührte, der prüfenden Aufmerksamkeit denkender und um das öffentliche Wohl besorgter Männer bis jetzt entgangen, und somit noch von keiner Seite her die Einsetzung einer Behörde angeregt worden ist, der eine befriedigendere Lösung der Theaterfrage im Interesse der öffentlichen Gesittung zur Aufgabe zu stellen wäre.

Weit entfernt bin ich davon, mir das Theater als ein Erziehungsinstitut für das Publikum denken zu wollen. Dieser Gedanke, der allerdings auch schon gefaßt worden ist, spricht eine absolute Geringschätzung des Publikums zugleich mit einer erniedrigenden Ansicht vom Wesen der Kunst aus, die im Drama ihre eigenthümlichste, höchste Blüthe erreicht. Sollte das Publikum durch Hilfe theatralischer Vorstellungen erzogen werden, so wäre nothwendig erst zu erörtern, wer der Erzieher sein sollte und was als die göttliche Eingebung festgesetzt werden dürfte, nach welcher die dramatische Kunst als Mittel zu ver=

wenden und der Geschmack des Publikums als Zweck zu bestimmen sei. Weder diese Eingebung noch jenen Erzieher würden wir aber auf einem vernünftigen Wege auffinden. — Fassen wir jedoch die Stellung einer jeden Behörde in einem so organisirten Staate, wie der Stand Zürich es ist, recht auf, so soll diese Behörde das bewußte Organ zur Erreichung eines Zweckes sein, der von einem gemeinsamen Bedürfnisse als Befriedigung gefordert wird. Wohl nur dem Grunde, daß von dem Publikum das Theater als ein wirkliches Bedürfniß bisher noch nicht mit der nöthigen Stärke gefühlt worden ist, haben wir es zuzurechnen, daß noch keine Behörde vorhanden ist, der die Aufgabe gestellt worden wäre, die Angelegenheit des Theaters befriedigend zu ordnen. Das Theater hat bis heute als eine Gattung von Unterhaltung gegolten, der man sich ganz nach zufälliger persönlicher Neigung zuwandte, ohne damit irgend einen Zweck zu verbinden, zu dem man sich aus gemeinsamem innerem Bedürfnisse verpflichten zu müssen geglaubt hätte. Bloß insofern die gesellschaftliche Unterhaltung, die das Theater seiner Eigenschaft nach zu gewähren im Stande ist, im Kreise einer ausgedehnteren Öffentlichkeit aufzusuchen war, zog sie die Aufmerksamkeit einer Behörde auf sich, die im Interesse der öffentlichen Sicherheit mit der Verhütung von Ärgernissen beauftragt ist, wie sie aus der unbehutsamen Berührung mit diesem öffentlichen Interesse hervorgehen konnten. Die einzige Behörde, durch welche Theater und Publikum sich vom bürgerlichen Standpunkte aus berührten, war demnach die Polizei.

Betrachten wir nun aber näher, so haben wir zunächst eine Erscheinung zu bestätigen, die als Symptom eines gemeinsamen höheren Bedürfnisses in dem von uns gemeinten Sinne sehr wohl zu beachten ist, und dieß ist die unläugbare Thatsache, daß im Laufe eines Winterhalbjahres ein großer Theil der Einwohnerschaft Zürichs, vom jugendlichsten bis zum gereiftesten Alter hinauf, sich wöchentlich zu wiederholten Malen, und oft in starker Anzahl, im Theater versammelt, um dort, wenn auch meist in sehr verschiedener Stimmung, sich eine

gemeinsame Unterhaltung zu verschaffen. Daß diese Unterhaltung gewöhnlich nur von der Art sein konnte, wie ich sie oben näher bezeichnete, ist es, was bisher noch den Blick denkender und um die öffentliche Wohlfahrt besorgter Männer von diesem Schauspiele abzog, weil sie in ihm nirgends den Punkt treffen konnten, der ihnen zur Vermittelung höherer gemeinschaftlicher Zwecke geeignet zu dünken vermocht hätte. Es fragt sich aber nun, ob nicht schon in dem einfachen Umstande jenes oft zahlreichen Theaterbesuches in Wahrheit sich ein Bedürfniß kundgebe, das nur aus Unkenntniß edlerer Genüsse sich für jetzt als ein unkräftiges, gestaltungsunfähiges herausstellt, dem sehr wohl aber eine höher fördernde Eigenschaft zu Grunde liegt, sobald der Kern seines inneren Triebes erkannt und zum Bewußtsein gebracht wird. Zu allernächst wäre demnach nicht zu verkennen, daß unter den zuletzt bezeichneten Umständen im Theater ein Moment des öffentlichen Lebens vorliege, dem ein bildungsbedürftiges Motiv für höhere Gesittung innewohnt. Nach dieser Erkenntniß wäre genau zu prüfen, ob dieses bildungsbedürftige Motiv auch ein bildungsfähiges sei, um, falls man sich hiervon nicht überzeugen könnte, aus allen zu Gebote stehenden Kräften dahin zu wirken, daß eine so verkrüppelte Erscheinung den gesunden Geist der Öffentlichkeit, so weit ihr Interesse der Obhut eines jeden gemeinsinnigen Bürgers übergeben ist, nicht verletze und beschädige, — oder aber, sobald man jenes Motiv nach dem vorhandenen Vermögen als ein bildungsfähiges erkennt, zu seiner Ausbildung aus allen Kräften beizutragen.

Es gälte demnach vorerst diese Bildungsfähigkeit aus dem eigenen, bereits vorhandenen Bedürfnisse des Publikums nachzuweisen, und dieß geschieht ganz unzweifelhaft aus der einfachen Beobachtung, daß in den einzelnen Fällen, wo es irgend einer Bemühung oder einem glücklichen Umstande gelang, theatralischen Aufführungen ein annäherndes Gepräge der Vollendung dadurch zu geben, daß ein wirklich künstlerischer Zweck in ihnen mit den vorhandenen Mitteln in genügende Übereinstimmung gesetzt werden konnte, das Publikum zu seiner

eigenen Überraschung eine Befriedigung zu erkennen gab, die augenscheinlich das Dasein eines inneren Bedürfnisses in ihm aufwies, das ihm nur aus dem Grunde noch nicht zu einem gemeinsamen Bewußtsein kommen konnte, weil jene Fälle sich eben nur sehr vereinzelt zeigten und von der Masse des Ungesunden in den theatralischen Erscheinungen bis zum vollkommenen Vergessen erdrückt werden mußten. Wenn sich nun, diesen gewöhnlichen Erscheinungen gegenüber, bei den Gebildetsten die verzweiflungsvolle Ansicht festgesetzt hat, es liege dem Theater wohl ein Bildungsmotiv zu Grunde, dessen Entwickelung aber unter den einmal bestehenden Umständen unmöglich sei, so käme es des Weiteren nur darauf an, diese Unmöglichkeit als keine absolute, sondern als eine unter Umständen, die nur von unserem bestimmten und werkthätigen Willen abhängen, wohl zu überwindende, die reiffste Entwickelung des im Theater liegenden bildungsfähigen Motives demnach als eine ganz sichere Möglichkeit nachzuweisen. Sollte dieß gelingen, so dürfte jedem gemeinsinnigen Bürger, von der befriedigenden Kenntnißnahme dieses Nachweises an, die Pflicht der Erwägung Dessen erwachsen, welcher Vortheil aus dieser Kenntnißnahme für das öffentliche Wohl zu ziehen wäre, und dieser würde dadurch zu wahren sein, daß auf eine Übereinstimmung des einzig hierin entscheidenden Publikums zu dem Zwecke hingearbeitet würde, die Einsetzung eines Ausschusses anzuregen, welcher die Mittel zur Verwirklichung der dargethanen Möglichkeit berathe und in Anwendung bringe.

Dieses Organ, das an sich durchaus keine eigentliche Erziehungsbehörde nach der Wirksamkeit der gegenwärtig fungirenden sein könnte, würde dennoch in einem entscheidend wichtigen Hauptpunkte mit dem nächsten Interesse des Erziehungsrathes sich berühren; und um diesen Punkt, der nicht nur in der Blüthe der allgemeinen öffentlichen Bildung, sondern auch in der praktischen Ermöglichung der Mittel zum Zwecke dieser Bildung beruht, genau anzugeben, gestatte ich mir mit Folgendem eine gedrängte Übersicht Dessen zu bieten, was

ich zur Entwickelung des im Theater liegenden Bildungsmotives, den hiesigen Verhältnissen angemessen, für nothwendig und möglich zu halten mich berechtigt glauben darf.

Zu einer erfolgreichen Darstellung der Gebrechen in der bisherigen Wirksamkeit des hiesigen Theaters ging ich von der Bezeichnung des Umstandes aus, daß seine Leistungen gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hiesigen ganz verschiedenen Verhältnissen, unter ganz anderen Erscheinungen des öffentlichen Geistes als den uns verständlichen, und namentlich auch durch ganz andere Darstellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleistungen in das Leben traten. Beginnen wir nun die Darstellung des in der Theaterangelegenheit uns Möglichen unverholen mit der Behauptung: kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind. Ganz nach den zu Gebote stehenden Mitteln der theatralischen Darstellung müssen die künstlerischen Zwecke beschaffen sein, die durch sie verwirklicht werden sollen. Genau seine Mittel prüfen, ihre Fähigkeit bei höchster Anspannung der Kräfte ermessen, und seinen Zweck vollständig nach der Möglichkeit der Erreichung durch diese Mittel stimmen, ist die Aufgabe des schaffenden Künstlers, sobald es ihm vor Allem daran gelegen ist, seine Absicht zum Verständniß zu bringen. Diese Absicht in sich aufnehmen und nach angestrengtestem Vermögen sie verwirklichen, ist dann die entsprechende Aufgabe der Darsteller, die nur in dem Grade zu Künstlern werden, als sie jene Absicht begreifen und an ihrer Verwirklichung theilnehmen. Wo eine so verwirklichte künstlerische Absicht dem Publikum vorgeführt wird, handelt es sich nicht mehr um eine Kritik der Mittel; das Publikum hat nicht mehr in Bezug auf sie zu wünschen und zu sorgen, keine Vergleichungen mit anderen mehr anzustellen: sondern Mittel und Zweck sind

Eines geworden, d. h. sie sind in dem Kunstwerke aufgegangen, das nun als eine dem Gefühle verständliche Absicht sich einzig noch an dieses Gefühl des Publikums wendet, um von ihm genossen zu werden. — Auch die geringsten Mittel sind fähig, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen, sobald diese für ihren Ausdruck sich nach jenen Mitteln richtet. Das Künstlerische einer Absicht besteht nicht darin, daß sie nur durch besonders reiche Mittel zu verwirklichen sei, sondern daß sie sich der Mittel, deren sie sich unter bestimmten Umständen einzig bedienen kann, zur Entwickelung der höchsten Fähigkeit derselben bemächtige. Beachten wir genau, wie die künstlerische Absicht beschaffen sein muß, die sich in diesem Sinne der für Zürich zu ermöglichenden Darstellungsmittel zu bedienen hat, so werden wir erkennen, daß sie mit Bestimmtheit gerade eine solche sein muß, die überhaupt unseren Anschauungen und Gesinnungen entspricht, und somit gerade Das verwirklicht, was wir vernünftiger Weise wünschen und verlangen können, nämlich: uns wohlverständliche, weil unserem Wesen eigenthümliche, es am treuesten abspiegelnde Kunstwerke.

Was nun zunächst die Verwirklichung des hier ausgesprochenen allgemeinen Gedankens betrifft, so kann diese praktisch nur durch einen Übergang aus dem gewohnten Verhältnisse bewerkstelligt werden. Man wird mich vollkommen verstehen, wenn ich hier in den wichtigsten Zügen geradesweges meinen Plan entwickele.

Die erste Sorge kann für jetzt nur die Beschaffung der Mittel sein, d. h. zuvörderst die Beschaffung eines dramatischen Künstlerpersonales nach dem Verhältnisse der Kräfte des Theaterpublikums von Zürich. Dieses Personal würde durch umsichtige Prüfung so zu wählen sein, daß es nicht sowohl aus Künstlern bestehe, die bereits in der heutigen Theaterroutine eingerostet sind, als vielmehr aus jungen, noch bildungsfähigen Kräften der Schauspiel- und Gesangkunst. Dieses Personal würde, den vorhandenen Geldmitteln entsprechend, der Beschaffenheit nach als ein vorzügliches dadurch zu ermöglichen sein, daß es der Zahl der Mitglieder nach beschränkt wird.

Es müßten nämlich nur solche Mitglieder geworben werden, die sowohl Fähigkeit für das Schauspiel als glückliche Anlagen zum Gesange hätten. Dieß Personal würde demnach so zu kombiniren sein, daß seine Mitglieder entweder ein bereits entwickelteres Talent als Schauspieler mit einer noch auszubildenden Begabtheit für den Gesang, oder ein bereits geübteres Gesangsorgan mit einer noch zu entwickelnden Befähigung zum Schauspiele verbänden; so daß wir nicht ein als Schauspiel- und Opernpersonal gespaltenes, doppeltes, sondern ein einiges und einfaches dramatisches Künstlerpersonal erhielten. — Der üble Einfluß einer vollkommenen Trennung der eigentlichen Schauspielkunst von der Operngesangkunst auf die Entwickelung unserer dramatischen Darstellungsweise ist so groß und bei einigem Nachdenken so einleuchtend, daß er hier nur erwähnt, nicht aber umständlicher erklärt werden soll. Aus der von mir vorzuschlagenden Verwendung des bezeichneten Personales soll aber erhellen, wie das ungeeignet Erscheinende einer solchen Vereinigung vermieden und dagegen eine allseitig vollendete Ausbildung der Kräfte erreicht werden wird. Für jetzt behalten wir nur das Eine im Auge, daß wir durch Beschaffung eines einfachen Personales die Kraft der Geldmittel auf den Gewinn einer geringeren Anzahl guter Mitglieder konzentriren, statt sie durch den Erwerb einer doppelten Anzahl mittelmäßiger zu zersplittern.

Die gesunde Grundlage der dramatischen Kunst ist bei der heutigen Beschaffenheit des Theaters noch einzig das Schauspiel: erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen. Das bezeichnete Personal hätte sich demnach zunächst mit der Darstellung von Schauspielen der Art zu beschäftigen, daß es der natürlichen Bedingungen jedes Drama's bis zum Gewinn der Fähigkeit ihrer befriedigendsten Lösung inne würde. Hierzu müßten, um der Entwickelung des weiteren Planes willen, solche Stücke gewählt werden,

die nicht nur den vorhandenen Kräften überhaupt vollkommen angemessen wären, sondern sich auch in einer so temperirten Sphäre der Ausdrucksmittel bewegten, daß der redende Ausdruck sich nicht über das Maaß erhebt, welches Darstellern, die auch für den Gesang bestimmt sein sollen, ohne Beschädigung des Stimmorganes zuzumuthen ist. — Ich muß mich damit begnügen, hier nur anzudeuten, daß Schauspiele, welche so leidenschaftliche Momente für den redenden Ausdruck enthalten, daß sie von dem Sprechorgane eine übermäßige Anstrengung erheischen, bereits über die Linie hinausgehen, die der reinen Schauspielkunst gezogen bleiben muß; weil über diese Linie hinaus nur das Gesangsorgan mit der mächtigen Hilfe der Tonkunst noch einen Ausdruck herzustellen vermag, der die Leidenschaft im nöthigen Lichte der Schönheit erscheinen läßt. In der Entwickelung seines dramatischen Ausdrucksvermögens auf dieser Linie angekommen, soll daher unser Künstlerpersonal das bis hierher gepflegte reine Schauspiel verlassen, um das Gebiet des musikalischen Drama's zu betreten, in welchem es seine Kräfte, vom Nächstliegenden und Verwandtesten ausgehend, bis zu der ihm irgend erreichbaren Höhe des dramatischen Darstellungsvermögens zu entfalten hat. Für die Aufführungen würden daher diejenigen vorhandenen Opern auszuwählen sein, welche die richtige Verbindung zwischen diesem Genre und dem eigentlichen Schauspiele bilden. Gerade von dieser Gattung besitzen wir vortreffliche Werke, die jedenfalls als das Natürlichste und Gesündeste gelten können, was bisher in der Oper geleistet worden ist. Hierbei wäre nun die größte Sorge darauf zu verwenden, daß die aus fremden Sprachen übersetzten Texte genau mit dem musikalischen Ausdrucke in Übereinstimmung gebracht und zu diesem Zwecke sorgsam umgearbeitet würden, weil die vorhandenen Übersetzungen meistens diese, ursprünglich im Originale bestehende, Übereinstimmung aufheben. —

Bis hierher wäre nun die Originalität der Leistungen unseres Theaters bloß darin gewahrt worden, daß nur solche Kunstwerke in

ihnen zur Aufführung gebracht würden, welche die künstlerische Genossenschaft nach dem Maaße ihrer Kräfte sich durch eine entsprechende Darstellung wirklich zu eigen machen konnte. Würde schon dieser Gewinn dem heutigen Theaterverfahren gegenüber ein ungemein wichtiger sein, und würde diese Erscheinung allein schon fast vollkommen hinreichen, dem Publikum bei weitem edlere und befriedigendere Genüsse zu bieten, als dieß jetzt der Fall sein kann, so müßte es doch die Natur der Sache mit sich bringen, daß hierbei nicht stehen geblieben werden könnte. Nicht etwa bloß um einer grundsätzlich kundzugebenden Originalität willen, sondern lediglich schon aus dem Grunde, daß die Zahl vorhandener, vollkommen für uns geeigneter Werke nur eine sehr beschränkte ist, müßten wir zur Produktion auch von dramatischen Arbeiten selbst schreiten. Es würde hier, wenn wir nicht das Theater wieder in seinen alten Zustand zurückfallen lassen wollten, geradesweges eine Noth eintreten. Diese Noth hätten wir aber nicht zu fürchten, sondern willkommen zu heißen, weil sie allein es ist, die uns zu wahrhaft schöpferischen Thaten bestimmt. Sehen wir, wie dieses eingetretene Bedürfniß zu befriedigen wäre. —

Eine auffallende Erscheinung haben wir zuvörderst zu bestätigen: dieß ist die mit unserer steigenden Bildung zugenommene Verbreitung intellektuell künstlerischer Befähigung zugleich mit der scheinbar immer mehr abnehmenden Produktivität an wirklich bedeutenden Kunstwerken. Ein unglaublich starkes Misverhältniß zwischen der Stärke wirklich vorhandener produktiver Kräfte und dem schwachen Werthe der öffentlichen Produkte hat sich gebildet. So ist das dichterische und musikalische Vermögen, durch alle natürlichen Mittel der Kunsterfahrenheit gefördert, in einer so großen Ausbreitung anzutreffen, daß man bei näherer Betrachtung über die außerordentliche Armuth an öffentlicher künstlerischer Produktivität erstaunen muß. Gehen wir der Erscheinung auf den Grund, so erkennen wir zu voller Deutlichkeit den verderblichen Einfluß der Zentralisation unseres öffentlichen Kunstwesens

auf einzelne sehr wenige Punkte des europäischen Verkehres. Mit geringen Ausnahmen ernährt sich unsere ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht von den Brosamen, die uns Paris von seinem schwelgerischen Mahle abfallen läßt. Die ganze schlimme Einwirkung, die wir von diesem üblen Umstande auf das Wesen der Aufführungen mehr oder minder aller, selbst der an Rang vornehmsten Theater ausgehen sahen, hat nun mit wachsender Zunahme die heimischen produktiven Kunstkräfte in der Weise betroffen, daß diese ihren schöpferischen Trieb immer mehr vom Theater abwandten. Für Kunstschöpfungen, die ihrem Geiste und ihrer Anschauung eigenthümlich waren, sahen sie auf dem Theater die Mittel und die Richtung der Darstellung unvorhanden: das Fremdartige und ihrem Wesen Unverwandte der öffentlichen theatralischen Erscheinungen entfremdete sie selbst dem Theater und drängte ihre schöpferische Neigung von ihm ab. Während wir so sehen, daß nur die Nachahmer des Fremden für die Bühne arbeiteten, zog sich die eigenthümliche heimische Kunstproduktivität immer mehr vom Theater zurück, um dieses der Spekulation auf die oberflächlichste Zerstreuungssucht eines mehr oder minder gedankenlosen Publikums als erwählten Tummelplatz zu überlassen. Der deutsche Geist, der sich in seiner eigenthümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Öffentlichkeit mitzutheilen vermag, verlor sich vollständig in ein fast nur noch litterarisches Kunstschaffen, und in der Litteratur haben wir ihn aufzusuchen, um ihn einerseits in seiner reichsten Fülle zu begreifen, andererseits aber ihm das Bekenntniß eines Bedürfnisses abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Öffentlichkeit, im wirklichen Kunstwerke, zu stillen vermag. So geben sich unsere eigenthümlichsten dichterischen Kräfte fast nur in der Litteraturlyrik kund: unser ausgebreitetstes musikalisches Vermögen verzehrt sich beinahe einzig in der musikalischen Komposition der zahllosen Gedichte, die jener Lyrik entsprangen, und wiederum fast nur eine Litteratur ausmachen. In dieser Litteratur

erkennen wir aber die reichsten und mannigfaltigsten Kräfte, die an Eigenthümlichkeit und wirklichem künstlerischem Vermögen die schwindsüchtige Genialität des ganzen Pariser Kunstheroenthums unendlich überragen. Was gegenwärtig in Paris zu Tage gefördert wird, verdankt sich beinahe gar nicht einer eigenthümlichen künstlerischen Kraft, sondern nur einer glänzenden Routine der Praxis; und Niemand leuchtet dieß deutlicher ein, als dem nur auf Nahrung aus seinem Inneren angewiesenen deutschen Kunstgenius, der sich voll Ekel von der seichten Innerlichkeit jener hochberühmten Kunstproduzenten und ihrer weltverbreiteten Werke abwendet. Gerade Das aber, was diese vor den Augen der Öffentlichkeit so glänzend befähigt, geht für die freiere Entwickelung der heimischen Kunstkräfte eben gänzlich ab; nämlich ein unserem Geiste, unseren Kräften und unserer Eigenthümlichkeit entsprechendes öffentliches Kunstinstitut, das unsere Kunstschöpfungen nicht nur zu Tage fördere, sondern durch Darbietung der Möglichkeit dieser Förderung überhaupt erst dramatisches Kunstschaffen in uns anrege.

Fassen wir Zürich, und dieses namentlich in seiner wichtigen Beziehung zur deutschen Schweiz, in das Auge. Sind künstlerisch schöpferische Kräfte hier unvorhanden? Ungekannt mögen sie sein, unvorhanden aber gewiß nicht. Wir zahlen das ersehnte Bekanntwerden mit großen Berühmtheiten heutzutage so oft mit Enttäuschung: sollte es nicht ein edleres Bemühen sein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende der öffentlichen Liebe zu ziehen? Zeigen wir ihnen den Weg, und wie schnell werden wir einen heimischen Reichthum kennen lernen, von dem wir bisher keine Ahnung hatten! Dieser Weg besteht aber in dem Verlangen, das wir ihnen bezeigen, und dieses bezeigen wir ihnen nur, wenn wir ihnen das fördernde Mittel in dem Kunstinstitute zeigen, das wir jetzt als genußbringend für uns selbst im Auge haben.

Das dramatische Künstlerpersonal, das wir bereits näher bezeichneten, wird in der wohlgegliederten Reihe von Aufführungen bereits vorhandener Werke, zu deren vollkommen entsprechender Darstellung es sich durch vernünftige Verwendung und glückliche Steigerung seiner Kräfte geeignet gemacht hat, unseren heimischen Künstlern die Muster hinstellen, nach denen sie zunächst die Anwendung ihrer schaffenden Kräfte und Absichten zu richten haben. Das Theater, das, um seiner höheren Stellung zu genügen, der Originalprodukte unumgänglich bedarf, soll in dem, was es leisten kann, unseren dichterischen Köpfen und musikalischen Talenten den künstlerischen Weg zeigen, auf dem sie jenes Bedürfniß zugleich mit dem eigenen Bedürfniß, aus ihrem bloß litterarischen Schaffen herauszugehen, zu befriedigen haben. Auf diese Weise werden nicht nur verborgene Kräfte an das Tageslicht gezogen und neue geweckt, sondern sie werden auch zu einem Vermögen gesteigert, das sie nie gewinnen konnten, sobald sie sich nicht auf das vollendetste Kunstgenre, auf das wirklich dargestellte Drama verwendeten.

Vom Beginn herein müßte daher an Dichter und Musiker, von den nächstheimischen bis zu den fernstverwandten, der Aufruf ergehen, für dieses, ihrer schöpferischen Thätigkeit übergebene Theater eigens Arbeiten zu liefern, wie sie ihrer Gesinnung und der Möglichkeit einer vollkommenen Darstellung durch die vorhandenen Bühnenkräfte entsprächen. Der höchste Erfolg, der dieser immer gesteigerten und ausgedehnteren thätigen Wirksamkeit unserer Kräfte entsprechen dürfte, müßte endlich darin bestehen, daß die dramatischen Werke der Vergangenheit immer weniger zur Hilfe gezogen zu werden brauchten, und die Leistungen der immer lebendigen Kräfte der Gegenwart das Zurückgreifen nach dem Älteren uns immer weniger nöthig erscheinen ließen. Wer wollte aber bestreiten, daß dieser Erfolg möglich sei? Sehen wir nicht an jedem Pariser und italienischen Theater, daß dieser Erfolg ein ganz natürlicher sein muß, und nur von der Eigenthüm=

lichkeit unseres Geistes es abhängt, unseren Werken die Weihe zu geben, welche die Produkte jener Theater vor unserem Gefühle nicht haben können?

Aber auch auf die darstellenden Künstler müßte dieser Verkehr mit der produktiven Gegenwart eine noch ganz besondere Einwirkung haben. Wie die von ihnen dargestellten Werke mit der Zeit immer mehr nur aus Originalprodukten bestehen würden, so würde auch ihr Personal grundsätzlich sich allmählich zu einem uns ganz angehörigen, eigenthümlichen zu gestalten haben. Ich meine hiermit das allmähliche Erlöschen des Schauspielerstandes als einer besonderen, von unserem bürgerlichen Leben geschiedenen Kaste, und sein Aufgehen in eine künstlerische Genossenschaft, an der nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Theil nimmt. Die absolute Sonderstellung des Schauspielerstandes muß bei fortschreitender schöner Bildung der bürgerlichen Gesellschaft immer unhaltbarer werden. Ein Mensch, der sich sein ganzes Leben über nur mit der darstellenden Schauspielkunst befaßt, kann nur sehr einseitig ausgebildet sein; die ununterbrochene Ausübung seiner Kunst, ohne wechselnde Anregung und Veranlassung dazu, muß endlich für ihn zu einer bloßen geschäftlichen Routine werden, die vollends ganz den Charakter eines Handwerksbetriebes annimmt, sobald er sie zu seinem Gelderwerbe zu verwenden hat. Die bürgerliche Gesellschaft, die sich wiederum nie mit der Ausübung der Kunst befaßt, läßt hingegen zu ihrem höchsten Nachtheile einen großen Theil ihrer edelsten Fähigkeiten unentwickelt, und gewöhnt sich der Kunst gegenüber zu einer grundfalschen Ansicht von ihrem Wesen, der eine gewisse pedantische Roheit zu Grunde liegt. Das Publikum kann in dieser Stellung nicht anders als die Leistungen der Kunst gemeinhin mit den Produktionen der Industrie verwechseln; es bezahlt diese wie jene mit seinem Gelde und bleibt vor der in seiner Ansicht zu einem Industriezweige erniedrigten Kunst selbst aller künstlerischen Bildung bar. Die Kunst ist nur dann das höchste Moment

des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist. Wir sind dieser gesellschaftlichen Vermenschlichung der Kunst oder dieser künstlerischen Ausbildung der Gesellschaft näher, als wir vielleicht glauben, wenn wir nur unseren vollen Willen darauf verwenden; und gerade Zürich soll mir den Beweis für diese Behauptung liefern.

Die hiesigen Erziehungsbehörden haben es sich bereits angelegen sein lassen, auch der Ausbildung des Körpers einen wichtigen Antheil an der Entwickelung der Jugend zuzuweisen: technisch geleitete Turnübungen nehmen ihre Stelle neben dem wissenschaftlichen Unterrichte ein; Turnwettspiele sind angeordnet, und der körperlichen Geschicklichkeit werden öffentlich Preise zuertheilt. Auf einer anderen Seite sehen wir die weite Ausbreitung der Gesangvereine, Nägeli's ungemein verdienstvolles Werk: fast jede Gemeinde hat ihre Kräfte für den Gesang zu einer tief bildsamen Wirksamkeit vereinigt, der nur noch eine Richtung auf das Dramatische zu geben ist, um ihre Bedeutung für die gemeinsame Bildung zu erhöhen. Bereits ist diese Richtung in einer Neigung des öffentlichen Lebens vorhanden; bei heiteren wie ernsteren Anlässen zu einer öffentlichen Feier greift man ganz von selbst, und zwar fast in erster Linie, zur Anordnung von Festzügen in charakteristischen Trachten: Darstellungen aus dem Volksleben oder aus der Geschichte, mit großer Treue und sprechender Natürlichkeit ausgeführt, bilden den Hauptbestandtheil dieser Aufzüge. Noch entschiedener tritt die Richtung auf das Dramatische in der öffentlichen Volksbildung da hervor, wo in ländlichen Gemeinden von der Jugend sowohl wie vom gereifteren Alter geradesweges Schauspiele aufgeführt werden. Haben wir hierin eine fortgeerbte uralte Volkssitte zu erkennen, so treffen wir aber dabei, was den Gegenstand wie den Ausdruck der Darstellung anbelangt, mit Bestimmtheit bereits auf den Einfluß der modern ausgebildeten Schauspielkunst auf dieses Volksspiel, der leicht verbildend

und schädlich einwirken könnte, wenn diese Kunst nicht selbst zu einer gesünderen Entwickelung angehalten würde, als dieß jetzt der Fall ist.

Bei so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es nun Niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie nothwendig es zur Entwickelung der vorhandenen Keime sei, daß sie nach der ihnen inneliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden. Dieses Ziel ist kein anderes, als die volle Ausübung der dramatischen Kunst nach der durch die heutige Kunsterfahrung ihr ermöglichten Fülle. Durch umsichtige Verwendung der Organe der öffentlichen Bildung wäre daher auf die Erreichung dieses Zieles hinzuarbeiten; und hier ist der Punkt, wo die Erziehungsbehörden mit jener zur Verwaltung des Theaters bestellten Kommission unmittelbar sich berühren würden. Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanstalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wissenschaftlichen auch auf die künstlerische Ausbildung hingehen, nach ihrer höchsten Entwickelungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkommission der natürliche Verbündete zuzuweisen sein, der ihnen in der Lösung ihrer Aufgabe die entscheidendste Hilfe leisten könnte. In den gereifteren dramatischen Künstlern dieses nach unserer Angabe hochveredelten Theaters fänden sich ganz von selbst die Lehrer zur Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten, die der Jugend schon aus der Neigung entsprießen müßten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anschauen und Anhören der Leistungen des Theaters selbst erweckt würde. Von dem Besuche des Theaters in seiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müssen: ist dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirksamkeit ermöglicht, so wäre umgekehrt die Jugend eher zu dessen Besuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohl-

bestellten Familie, wenn ein Glied derselben sich zum Ergreifen des Schauspielerstandes hinreißen ließ: in Zukunft würde die Befürchtung eines solchen Unglückes gar nicht mehr möglich sein können, weil ein Schauspielerstand immer mehr aufhören soll zu existiren, und jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben würde, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeschlagenen Richtung in Bezug auf das Theater, würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt gänzlich verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehres ausmachen, aus dem alles Industrielle vollkommen entfernt, und in welchem die Geltendmachung unserer ausgebildetsten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuß einzig bezweckt wäre.

Es würde für jetzt zu weit führen, wenn ich meinen Plan zur Bestellung auch des zuletzt angeführten wichtigen Punktes der Erziehung näher vorlegen wollte. So reiflich auch dieser Punkt im Allgemeinen von mir erwogen ist, und so leicht es mir werden dürfte, die einfachsten Mittel der Ausführung vorzuschlagen, so würde sich das Meiste doch erst nach genauer Kenntnißnahme der lokalen Gegebenheiten deutlich bestimmen lassen, und ich muß mich daher begnügen, nur eine Anregung gegeben zu haben. Nur über den nächsten Weg des Angriffes meines allgemeinen Planes habe ich mich in Kürze hier noch mitzutheilen.

Ich sprach von der Einsetzung einer geeigneten Kommission für die Theaterangelegenheiten. Die Kommission dürfte sich, meiner Ansicht nach, am natürlichsten folgender Weise bilden. — Eine Aufforderung wäre an die Freunde der dramatischen Kunst in Zürich und

den nächst gelegenen Gemeinden zu richten: diese hätten sich auf beliebigem Wege darüber zu vereinigen, ob sie der Gründung eines Theaters in dem hier bezeichneten Sinne Vorschub leisten wollten oder nicht. Nach günstig ausgefallener Entscheidung müßten freiwillige Geldbeiträge zu Gunsten des Unternehmens zunächst für ein Jahr gezeichnet, und ein Ausschuß müßte gewählt werden, der über die Verwendung der gezeichneten Summe zu Gunsten der Erreichung des Zweckes, für den sie zusammengeschossen, zu wachen hätte. Ein in diesem Sinne und zu diesem Zwecke erwählter Ausschuß würde ganz von selbst die Kommission bilden, die ich für das Theater im Sinne hatte. — Die Sorge dieser Kommission müßte nun zunächst die sein, die Stärke der gezeichneten Summe mit der Stärke der zu ermittelnden Durchschnittseinnahme der Theatervorstellungen während eines Winterhalbjahres zu kombiniren. Diese Einnahmen müßten sogleich aber nach einem anderen Maaße, als dem bisher üblichen, veranschlagt werden: die Zahl der Vorstellungen müßte, zu Gunsten eines gewählteren Repertoirs und namentlich um sorgfältiger vorzubereitender Aufführungen willen, gegen die bisher gewohnte durchaus vermindert werden; zwei oder höchstens (und nur in gewissen günstigen Fällen) drei Vorstellungen im Laufe einer Woche sind (vielleicht bei Verdoppelung der bisherigen Zahl der Konzertaufführungen während des Winters) fast mehr als genügend für das Theaterpublikum Zürichs. Der durchschnittlich zu berechnende Ertrag dieser Vorstellungen — der übrigens aus nahe liegenden Gründen gewiß nicht geringer sein wird, als der bisherige Ertrag der Theatereinnahmen — würde nun, mit der gezeichneten Summe zusammengenommen, den Fonds bilden, aus welchem ein von mir näher bezeichnetes einfaches Bühnenpersonal zu beschaffen und während des Laufes eines ganzen Jahres zu unterhalten wäre. — Der Beginn der Unternehmung müßte mit dem Anfange des Sommerhalbjahres eintreten. In diesem Sommerhalbjahre hätte sich die Gesellschaft

unter geeignet zu bestellender Leitung nach jeder Seite der dramatischen Kunst hin gemeinschaftlich auszubilden und mit höherer künstlerischer Sorgsamkeit die dramatischen Werke einzuüben, die sie im Laufe des Winterhalbjahres, bei stets fortgesetztem Übungsfleiße, in erreichbarster Vollendung dem Publikum vorzuführen hätte. — Der Erfolg dieses Theaterwinterhalbjahres würde die Theaterfreunde Zürichs ganz einfach dahin bestimmen, ob sie die für das erste Jahr gewährte Unterstützung fortgewähren wollen. Ist der Erfolg ein befriedigender und konsolidirt sich demnach das ganze Unternehmen, so würde in weiteren Kreisen, und endlich vom Staate selbst, immer mehr Veranlassung gefunden werden, in dem oben näher bezeichneten Sinne an der Ausbeutung des Institutes für die künstlerische Ausbildung der Jugend sich zu betheiligen. Es werden sich mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterpersonale auszufüllen im Stande sind, ohne deßhalb ihre bürgerliche Stellung zu verlassen und in einen gesonderten Schauspielerstand einzutreten, bis, bei fortwährendem Gedeihen des Institutes, endlich das ganze aktive Künstlerpersonale nur noch aus der Blüthe einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft bestehen, und das Theater somit in eine ganz von selbst sich erhaltende Stellung gelangen muß, in welcher es jede Spur eines Industriezweiges von sich abgestreift haben wird. —

Dieses Ziel ist so neu und bedeutend, der denkbare Erfolg so ungemein und weithin gestaltend, daß Viele schon deßhalb an die Möglichkeit seiner Erreichung nicht glauben werden, besonders auch weil ich so einfache und geringe Mittel dazu vorschlage.

Wer meine anderswo ausgesprochenen Ansichten über das Verhältniß unserer modernen Zivilisation zur wirklichen Kunst kennt, der dürfte sich fast wundern, mich hier mit einem Versuche beschäftigt zu sehen, dessen Gelingen gerade mir am unmöglichsten erscheinen sollte. Nichts-

destoweniger hielt ich es für nothwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunst in den gegenwärtigen Zuständen aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieser offen liegt, das keineswegs schon ausgemessen ist. Nur daran, daß der Wille zur Verwirklichung dieses Möglichen von unserer Öffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte, kann es sich deutlich herausstellen, ob mit der Unmöglichkeit dieses Willens auch die von mir gedachte Wirksamkeit der Kunst auf der Grundlage unserer modernen Zivilisation erwiesenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit sei. Bei diesem Erfolge müßte sich dann unsere Zivilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urtheil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben. —

Was ich darstellte, ist an sich eine wirkliche Möglichkeit: davon, daß alle Die, welche über die Kräfte zu ihrer Verwirklichung verfügen, den Glauben an sie gewinnen, hängt ihre Erreichung ab. — Keineswegs bilde ich mir ein, durch meine Darlegung diesen nöthigen Glauben schon begründen zu können: einer durch Gewohnheit und weite Verbreitung feststehenden Ansicht vom Wesen einer Erscheinung auf bloß theoretischem Wege bis zur vollsten Umkehr dieser Ansicht beizukommen, ist das schwierigste und meistens erfolgloseste Unternehmen. Wäre es mir möglich, dem Publikum die volle künstlerische That in ihrer überzeugenden Unmittelbarkeit vorzuführen, so würde ich allerdings außer allem Zweifel des Sieges meiner Ansicht sein; denn der Charakter eines jeden Publikums ist es, nur gegen das Phantasiebild mistrauisch zu sein: der wirklichen Erscheinung gegenüber bestimmt es sich aber mit entscheidender Sicherheit. Die von mir gemeinte künstlerische Erscheinung ist aber nur durch die Kraft eines gemeinsamen Willens zu vermitteln; und diesen Willen in einzelnen wohlwollenden Männern und denkenden Köpfen angeregt zu haben, kann für jetzt, meinem Bewußtsein nach, mein einziger Erfolg

sein. Möge ich somit wenigstens Mitwisser und Theilhaber meiner Absicht gewonnen haben, und möge diesen der Eifer entstehen, neue Mitwisser und Theilhaber zu gewinnen! Ein günstiger Erfolg ihres Eifers wäre wahrlich keine geringe Gewähr für eine glückliche Zukunft gerade im Sinne Derjenigen, die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Bestehenden ihre Meinung und bürgerliche Thätigkeit setzen.

Über

Musikalische Kritik.

Brief an den

Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik.

Geehrter Freund!

Sie wünschen, ich möchte Ihnen meine Ansicht darüber aussprechen, welchen Antheil eine „Zeitschrift für Musik“ an dem Prozesse nehmen solle, den unsere heutige Musik nothwendig zu bestehen hat, und in welcher Weise dieser Antheil zu einer gemeinnützigen Geltung zu bringen wäre?

Es ist mir jetzt unmöglich, und ich wünschte sehnlichst, es würde mir für alle Zeiten unnöthig, mich mit weiteren schriftstellerischen Arbeiten zu befassen; dennoch will ich es versuchen, über die vorliegende Frage mit Ihnen mich zu verständigen, und zwar in der mir einzig möglichen Weise, nämlich daß ich die mitzutheilende Ansicht als die aus meinen besonderen Anschauungen hervorgegangene, durch Das, was mir als Wunsch verbleiben mußte, veranlaßte, somit nicht als absolute, Ihnen durchaus aufzunöthigende, hinstelle. Ich will Ihnen also darüber mich kundgeben, was ich thun würde, wenn Umstände und Stimmungen es mir auferlegten, eine Zeitschrift für Musik herauszugeben; nur wenn ich auf diesem ganz individuellen Standpunkt mich halten darf, wird auch mein Wunsch, Sie mit meiner Ansicht zu befreunden, ein unbefangener bleiben können.

Zunächst gestehe ich Ihnen aufrichtig, daß es eine Periode in meinem Leben gab, in der ich keine musikalischen Zeitschriften mir zu Gesicht brachte, und daß ich nachher Grund erhielt, jene Periode — mindestens gerade in diesem Bezuge — für eine der glücklicheren meines Lebens zu halten. Es war dieß die Zeit, wo ich in Dresden als Kapellmeister all' meinen Eifer auf die Aufführung musikalischer Kunstwerke verwandte, wo ich somit all' meine Hoffnungen für das Gedeihen der Kunst auf die von mir geleitete unmittelbare Darstellung, auf die praktische Verwirklichung meiner künstlerischen Absichten setzen zu dürfen glaubte. In dieser Zeit widerte mich alles Gerede und Geschreibe über die Kunst so heftig an, daß höchstens dieser mein Widerwille mich veranlassen konnte, ab und zu mich selbst auszusprechen. Ich nannte soeben diese Periode eine glücklichere meines Lebens: sie war es dadurch, daß ich mich zu täuschen vermochte. Das, was ich damals wollte, konnte ich nie zu meiner vollen Befriedigung ausführen; von allen den Umständen, die mich daran hinderten, hebe ich für meinen heutigen Zweck hier zwei heraus: die gänzliche Geschmacksverwirrung des Publikums, und die Kopf- und Ehrlosigkeit der Kritik. — Am liebsten wendet sich der wirkliche Künstler an die volle Unbefangenheit des rein menschlichen Herzensgefühles: trifft er diese, wie seine Erfahrung ihn belehren muß, bei unserem Theaterpublikum nicht an, so sieht er sich nothgedrungen nach Hilfe von Seiten des gebildeten Kunstverstandes, nach Vermittelung durch die Kritik um. Der bald gewonnene Ekel vor dem Publikum trieb auch mich endlich unwiderstehlich in diese bedürfnißvolle Stellung zur Kritik, und hier, wo ich sie selbst suchte, und somit nicht mehr absichtlich sie von mir weisen konnte, war es, wo ich das Wesen unserer modernen Kritik ganz erkennen und gegen sie zunächst fast einzig nun zu Felde ziehen mußte. Was ich von Kunstschriften seitdem veröffentlicht, ist keineswegs, wie Manche mir dieß als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appel an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und

herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik, die Kritik, die weder vom Gefühle noch auch vom wahren Verstande geleitet wird, und die ihr Fortbestehen einzig auf die Verwahrlosung der Masse gründet, von dieser Verwahrlosung lebt, und um ihres Lebens willen sie selbst fördert. Ich sage: ich wandte mich gegen diese Kritik, nicht aber an sie; denn sie selbst verbessern zu wollen, kann Demjenigen nicht beikommen, der bereits das Publikum aufgeben mußte, — das Publikum, das in seiner Verderbtheit doch wenigstens unwillkürlich ist, wogegen die Kritik in ihrer Versunkenheit von willkürlicher Grundsätzlichkeit ausgeht. Immerhin aber wandte ich mich, wie dieß mit schriftstellerischen Arbeiten gar nicht anders der Fall sein kann, nur an die Kritik, das heißt jedoch: an die neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das gesunde Gefühl aufgiebt; somit nicht an die kritische Routine der alten, vom Gefühle losgeschraubten Methode, der Methode, die höchstens aus derselben Gefühlsverwirrung und Stumpfsinnigkeit sich erhält, die wir am Publikum wahrnehmen, sondern an die durchaus unroutinirte Anschauung derjenigen gebildeten Menschen, die gleich mir sowohl von dem modernen Publikum, wie von der heutigen Kritik sich unbefriedigt fühlen.

Seit dieser Zeit nahm ich auch wieder musikalische, wie überhaupt Kunstinteressen gewidmete Zeitschriften zur Hand, weil ich fühlte, daß ich anderswo, als da — im Publikum — wo ich sie bisher suchte, die Menschen aufsuchen müßte, an die ich zur Befriedigung meines neuen Mittheilungsbedürfnisses mich zu wenden hatte. Ich hatte nämlich einsehen gelernt, daß es ein ganz voreiliges, und deßhalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst sich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, sobald dieß eben den beabsichtigten neuen Erscheinungen einer lebenvollen Kunst gegenüber gar nicht

vorhanden ist, sondern daß vor Allem auf die Zerstörung der, für den Künstler so tödtlich hinderlichen Befangenheit dieses Gefühles, wie wir es in der Öffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten sei. Mußte ich nun wohl erkennen, daß der Grund dieser Gefühlsbefangenheit tief in unserem politischen und sozialen Leben selbst wurzele, und daß nur eine vollständige Umgestaltung dieses Lebens die natürliche Geburt der Kunst zu Tage fördern könnte, die ich in das Auge faßte; hatte ich diese Forderung, zum klaren Verständnisse meiner eigentlichen Absicht, voranzustellen, und auf sie den Hauptnachdruck so zu legen, wie ich es in den ersten Schriften aus meiner neueren Periode (in „Kunst und Revolution“ und im „Kunstwerk der Zukunft“) that: so mußte ich dagegen doch ebenfalls inne werden, daß zu jener Neugeburt der Kunst aus dem Leben eine zweite Macht mitschöpferisch sein müsse, die sich als bewußtes Wollen dieser Kunst kundzugeben habe. Diesen bewußten Willen in allen Denen hervorzurufen, die sich von unserer heutigen Kunst und Kritik eben unbefriedigt fühlen, mußte mir zunächst als die Hauptaufgabe für das Streben des Künstlers der Gegenwart erscheinen; denn aus dem Mitverlangen Anderer, und endlich Vieler, kann ihm einzig die ernährende Kraft für sein höheres, auf das Kunstwerk selbst gerichtetes Streben erwachsen.

Dieser Wille kann aber nicht eher gefaßt werden, als bis wir den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden sind, daß der Grund, weßhalb sie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, z. B. ein unbedingtes Ausgehen des künstlerischen Vermögens, sondern vielmehr ein ganz nothwendiger, in einem großen Zusammenhange wohlbedingter sei: und diese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterscheidungs- wie verbindungsfähigen, gesunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegensatze zu der modernen sichtungs- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen konservirenden, restaurationssüchtigen Kritik. Eine genaue

Verständigung über die Beschaffenheit der modernen Kunst, sowie über die Ursachen dieser unbefriedigenden Beschaffenheit, ist daher das Nächste, was wir uns verschaffen müssen; ehe sie unter uns nicht mit rücksichtslosester Aufrichtigkeit bewerkstelligt worden ist, können wir über Das, was wir an die Stelle der jetzigen Kunst wünschen, nur in immer größere Verwirrung gerathen; wogegen wir dann, sobald wir uns über dieses Nächste vollkommen aufgeklärt haben, ganz von selbst auch die Kraft zu dem Willen erlangen müssen, den ich soeben als nothwendig zur Mitwirkung bei der Geburt der Kunst der Zukunft, finde diese ihre letztermöglichenden Bedingungen auch nur im Leben selbst, bezeichnete.

Sie sehen also, geehrter Freund, daß ich den Werth der Mitwirksamkeit der Kritik zu den höchsten künstlerischen Zwecken gewiß nicht gering anschlage, und wahrlich! wie könnte ich anders, sobald ich, gerade in meinem Drange zum Leben, eben der Zeit und den Umständen, in denen wir leben, Rechnung trage und erkennen muß, daß eben unserem Leben gegenüber jede Bemühung fruchtlos bleiben muß, wenn das Charakteristische und Wesenhafte gerade unserer Zeitumstände, dieser durchaus nur der Kritik, nicht aber der Kunst raumgebenden Zeitumstände, nicht vollständig in Betracht genommen wird? Leben wir denn nicht nur dadurch, daß wir gerade heute und unter den Bedingungen der Gegenwart leben, und geht selbst unser edelstes Streben, das Streben nach Vernichtung der Gründe der Kritik, nicht eben aus dieser Gegenwart hervor? Ist unser Wunsch, den Charakter der Gegenwart zu vernichten, nicht eben ein Wunsch, der nur aus unserer Gegenwart seine Nahrung gewinnt, und können wir ihn anders zur erfolgreichen Geltung bringen, als eben nur in den Formen, die uns die Gegenwart als einzig verständliche ermöglicht?

Gerade die entscheidendste, weil zunächst nothwendigste, Thätigkeit für die Geburt der neuen Kunst läßt sich meiner stärksten Überzeugung nach jetzt sehr wohl, ja fast einzig erfolgreich, in einer diesem

Zwecke gewidmeten Zeitschrift ausüben, und die Frage gälte jetzt nur Dem, inwiefern und unter welchen Bedingungen eben eine „Zeitschrift für — Musik" zum Vereinigungspunkte der in diesem Sinne wirkenden kritischen Kräfte geeignet sein könnte?

Lassen Sie mich eben diese Frage nach meiner besonderen Ansicht beantworten.

Zuvörderst erzähle ich Ihnen, daß ich, als in letzter Zeit ab und zu der Wunsch in mir entstand, über diese oder jene Erscheinung unseres Kunstlebens mich öffentlich auszusprechen, vergebens nach einer Zeitschrift suchte, die mir zur Aufnahme des von mir Verfaßten wirklich geeignet erschienen wäre: entweder half ich mir eben nur so gut es ging, oder ich unterdrückte meine Mittheilung ganz. — Unsere ästhetischen Zeitschriften sind nicht künstlerischen, sondern litterarischen Interessen gewidmet, und daher in Dem, was sie wollen (wenn sie überhaupt etwas wollen), ganz so verschieden von Dem, was ich will, wie die Litteratur eben von der Kunst verschieden ist. Sie kommen nie mit der wirklichen Kunst in Berührung, sondern immer nur wieder mit der Kritik, sie leben einzig von der erdenklichsten Möglichkeit der Kritik, und, indem sie Kritik auf Kritik über einander speichern, gleicht ihre Thätigkeit derjenigen der verschiedenen russischen Polizeien, von denen eine über die andere gesetzt ist, weil von jeder angenommen wird, daß sie unredliches Spiel treibe. Wie nun aber das eigentliche Volk, oder besser: der Mensch, sich zu diesen Polizeien verhält, so verhält sich auch die wirkliche Kunst zu jenem kunstlitteraturkritischen Zeitschriftenkomplex: wie man in den Bureaux jener verschiedenen Polizeien den wirklichen Menschen, wollte er sich nach seinem natürlichen Gefühle dort äußern, für toll und verrückt halten müßte, so kann der wirklich die Kunst wollende Mensch in diesen Litteraturzeitschriften ebenfalls nur als verdrehter, überspannter Kopf erscheinen; denn wenn jene verschiedenen Polizeien ihren Gesichtskreis am weitesten ausdehnen, so schwingen sie sich endlich nur

zu dem Begriffe: Polizei überhaupt, auf, ganz wie unsere Litteraturzeitschriften in ihrer höchsten Potenz endlich nur den Begriff: Litteratur überhaupt, fassen können.

Unsere moderne Musik hat vor der eigentlichen Litteratur nun wenigstens Das voraus, daß sie durchaus sinnlich wahrnehmbar sein, erklingen muß, um vorhanden zu sein, und eine Zeitschrift für Musik hätte demnach das Vorzüglichere an sich, daß sie sich wenigstens unmittelbar mit der sinnlichen Erscheinung einer Kunst befaßt, die ohne diese Sinnlichkeit gar nicht gefaßt werden kann; wogegen z. B. die dichterische Litteratur selbst nur dadurch vorhanden ist, daß sie ohne diese Sinnlichkeit vorhanden ist. Daß allerdings die Musik einer Litteratur bedurft hat, die sich mit ihr befasse und ihr Verständniß vermittele, daß es somit „Zeitschriften für Musik" geben konnte, dieß hat uns eben die schwache Seite auch dieser Kunst aufdecken müssen, wie die schwache Seite aller unserer „bildenden" Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, sich dadurch herausgestellt hat, daß auch sie der litterarisch-zeitschriftlichen Vermittelung zu ihrem Verständnisse nöthig hatten. Es kommt nun aber nur darauf an, in der litterarisch vermittelnden Bemühung für die Musik so weit zu gelangen, daß diese schwache Seite vollkommen aufgedeckt, die Beschaffenheit unserer Musik, eben aus dem Grunde, daß sie der litterarischen Vermittelung bedurfte, als eine fehlerhafte erkannt, der Charakter und die Ursache dieser Fehlerhaftigkeit genau erörtert, und somit der redliche Wille an den Tag gelegt werde, die Musik aus ihrer unrichtigen Stellung zu befreien, und dagegen sie in die einzig richtige zu bringen, in welcher sie dereinst der litterarischen Vermittelung zu ihrem Verständnisse eben nicht mehr bedürfen soll: so ist auch fortan der Thätigkeit einer Zeitschrift „für Musik" ein Charakter gewonnen, der sie, unmittelbar auf das Leben der Kunst gerichtet, als eine erfreulichste und unter den heutigen Umständen nützlichste im wahrsten Interesse der Kunst erscheinen läßt.

Sie, geehrter Freund, geben uns in Ihren neuesten Auslassungen nun die Versicherung, so weit, als ich es hier bezeichnete, vorgedrungen zu sein, und zugleich das Versprechen, einzig in dem soeben von mir dargelegten Sinne fortan Ihre litterarische Thätigkeit aufwenden zu wollen. Ich gestehe Ihnen, bis zu dieser Erklärung nicht im Stande gewesen zu sein, auf die Wirksamkeit einer Zeitschrift für Musik Hoffnungen zu setzen. Jedes Erscheinen einer neuen musikalischen Zeitung konnte mir nur ärgerliche oder lächerliche Empfindungen erwecken: die in ihnen gewonnene Möglichkeit, die Musik immer wieder zu bereden und zu beschreiben, und das Gerede und Geschreibe über sie immer wieder von Neuem zu überschreiben und zu überreden, dann aber gar der ekelhafte industrielle Charakter derselben, der sich von der Musik ganz ab endlich nur noch auf Musikalien und Musikanten (was für mich, wie im Grunde auch für sie, ganz dasselbe ist), bis auf musikmachende Räder= und Walzenwerke, wandte, — ließen mich bereits den vollsten Byzantinismus ersehen, in welchem unsere Musikzustände angelangt waren, und der ihnen in meinen Augen nur noch die Zeugungsfähigkeit von Eunuchen bewahren konnte. Durch Ihre Erklärung beabsichtigen Sie nun aber vollkommen mit diesen Zuständen zu brechen, d. h. ihren Einflüssen sich zu entziehen, um sie selbst nach Möglichkeit bis zu ihrer Vernichtung zu bekämpfen. Verständigen wir uns jetzt darüber, wie dieser Erfolg einzig zu erstreben wäre, und welcher praktische Weg hierzu eingehalten werden müsse.

Soll unsere Musik aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine litterarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnöthigt, so kann dieß meines Erachtens nur dadurch geschehen, daß der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schließt. Wir haben uns gewöhnt, unter „Musik" nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei, zu begreifen: daß dieß eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „Musik" erfand, begriff unter ihm nicht nur

Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, insoweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mittheilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Theile: in Musik und — Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik" theilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. Wie der als Politiker verkümmernde Mensch endlich das Bemühen, sich leiblich schön darzustellen, aufgab, und somit die Gymnastik Denen überließ, die ihre Ausübung zum Fachgewerbe machten, bis wir jetzt dahin gekommen sind, daß wir diese Kunst nur noch als das Sondereigenthum unserer Ballet- und Seiltänzer zu erkennen vermögen: so gab derselbe Mensch, als er nur noch philosophische Kritik zu üben vermochte, die wirklich tönende Musik auf, so daß zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunst entschieden zur Litteratur geworden war, die tönende Musik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt wurde. Was diese nun bis auf den heutigen Tag kundgeben, nennen wir routinirten Gedankenlosen allerdings immerfort noch „Musik"; erkennen wir nun aber, daß wir dieß mit keiner besseren Befugniß thun, als wenn wir im modernen Leben z. B. die Bezeichnungen „Recht", „Pflicht" und „Sitte" in einem Sinne verwenden, der ihrer ursprünglichen Bedeutung geradezu entgegensteht! — Unsere Musik hat nun in ihrer edelsten Richtung aber bereits die Entwickelung genommen, in welcher sie nothwendig zu ihrer ächtesten Bedeutung, durch Vermählung mit der Dichtkunst gelangen muß; und diese Richtung, wie diese Nothwendigkeit, ist es eben, die ich wahrnahm und mit Bewußtsein bezeichnet habe. Nehmen wir jetzt in einer Zeitschrift für Musik diese Richtung ebenfalls mit Bewußtsein auf, weisen wir ihre Nothwendigkeit in allen Theilen ihres

Wesens nach, und dringen wir somit in jeder unserer Auslassungen auf den Wiedergewinn der wahresten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der „Musik", wonach sie die innigste Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst, als entsprechendste und befriedigendste Äußerung des inneren Menschen, seiner Empfindungen und Anschauungen, durch das Organ der tönenden Sprache ist, so sind wir gerade in einer „Zeitschrift für Musik" am einzig rechten Orte, und gar keinen glücklicheren Namen könnten wir finden, um die Kunst, für die wir kämpfen, zu bezeichnen, als eben den Namen: Musik.

Einigen wir uns hierüber, und fassen wir den Entschluß, nur noch für diese „Musik" zu streiten, so gestehen wir uns zunächst aber auch ein, daß wir mit unserer heutigen Musik plötzlich dann nicht das Mindeste mehr zu thun haben, außer darin, daß wir sie als absolute Sonderkunst bis auf den Tod bekämpfen, d. h. ihre Fehlerhaftigkeit und endlich aus dieser Fehlerhaftigkeit hervorgegangene Hohlheit und Nichtigkeit, wie sie in der Summe ihrer heutigen Erscheinungen sich uns kundgiebt, auf das Schonungsloseste nachweisen. Beachten wir wohl, was hierunter zu verstehen ist, so werden wir begreifen müssen, daß die von uns gemeinte Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen „musikalischen Zeitung" durchaus zu reinigen sei: in ihr dürfen die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Musik, wie wir sie verstehen, in ihnen nachzuweisen, hervorzuheben, zu stärken und zu kräftigen, oder aber die absolut entgegengesetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftlose zur Belehrung deutlich aufzudecken ist. Aus irgend einem anderen Grunde darf irgend welche musikalische Erscheinung in dieser Zeitschrift gar nicht auch nur im Entferntesten beachtet werden, und gar der industrielle, merkantilische Charakter, der sich bisher auch in musikalischen Blättern so widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr verschwinden.

Von diesem Geiste erfüllt, wird die Zeitschrift ganz von selbst dann zu dem Bekenntnisse des Verlangens gedrängt, den Dichter mit in sich aufzunehmen; denn er ist es, der nothwendig mit dem ächten Tonkünstler sich zu vereinigen hat, um das volle Einverständniß zu Tage zu fördern, dem dann die Blüthe der wahren musischen Kunst entsprießen soll. Wir haben uns deßhalb an den Dichter zu wenden, der aus dem bloßen litteraturpoetischen Geleise zu seiner wirklichen Befriedigung sich ebenso heraussehnt, wie der Tonkünstler aus seiner Sonderstellung nach dem Dichter verlangt. Diesem Dichter haben wir die Arme weit zu öffnen, denn nicht eher dürfen wir uns zu wirklicher Hoffnung berechtigt fühlen, als bis wir ihn mit vollster Liebe umfangen können. An seinem aufmerksamen Hinneigen, seiner allmählichen Annäherung zu uns, haben wir zunächst daher einzig zu erkennen, daß wir von unserem Standpunkte aus auf dem richtigen, heilbringenden Wege zu unserer eigenen Befriedigung sind: so lange wir dieses Hinneigen, diese Annäherung nicht gewahr werden dürfen, müssen wir uns auch für überzeugt halten, daß wir selbst noch in der einsamen Sonderstellung befangen sind, aus der wir eben den Litteraturdichter seinerseits herauslocken wollen. Mit uns kann sich der Dichter nicht eher einlassen, als bis ihm derselbe Widerwille gegen den bloßen Musikmacher benommen ist, den wir gegen den bloßen Litteraten empfinden; und so lange wird er diesen Widerwillen nähren, als er uns der modernen Tonkünstelei irgendwie noch Vorschub leisten sieht. Der erste Dichter aber, der uns die Hand zustreckt, möge uns beweisen, daß wir wirklich und vollständig aus dem alten Geleise herausgetreten sind, und aus unserem unproduktiven Egoismus uns gänzlich befreit haben.

Dem vereinigten Wirken des Dichters und Tonkünstlers, ist es so erreicht und befestigt, eröffnet sich nun ein unabsehbar reiches Feld zur fruchtbringendsten künstlerischen Besprechung. Ich habe in meinem kürzlich erschienenen Buche „Oper und Drama" dieses Feld in weiten Umrissen bereits bezeichnet: was ich dort in allgemeinen

Zügen, oder nur in einzelnen scharfen Strichen andeutete, kann meiner innigsten Überzeugung nach nur dann zum ergiebigen Eigenthume meiner dichterischen und tonkünstlerischen Genossen werden, wenn sie selbst ihre Erfahrungen, Kenntnisse und Überzeugungen auf die Bebauung jenes Feldes verwenden, um so an Dem, was ihnen auf ihren verschiedenen Wegen bereits selbst zur eigensten Wahrnehmung gekommen ist, das Werkzeug zur Aufdeckung der ganzen Fülle von Wahrheiten zu gewinnen, die bis jetzt dort noch unserem Blicke verborgen liegen, und die wir doch Alle ersehen und wissen müssen, wenn wir mit vollem Bewußtsein dem einigen Kunstwerke der Zukunft, wie das Leben es dereinst zu seiner höchsten Befriedigung gebieterisch fordern wird, unsere Kräfte zuwenden wollen.

Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der „Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung, sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind. Noch nicht aber wären wir dann an unserem vollen Ziele; denn bis dahin hätten wir uns eben nur das Wissen erworben: dieß Wissen könnte sich aber nur dann als ein wahrhaftiges beurkunden, wenn es nothwendig und unwillkürlich zur Bethätigung des Gewußten, zur Erzeugung des wirklichen Kunstwerkes selbst drängt. Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen, leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Ehe wir diesen Drang nicht unabweislich in uns fühlen, müßten wir uns auch einzugestehen haben, daß wir noch nicht vollständig einig, noch nicht zum wirklichen Wissen der Natur der Kunst gereift wären; so lange würden wir, Dichter und Tonkünstler, immer noch nicht wahre „Musiker", sondern, trotz unserer entgegengesetzten Bemühungen, doch nur noch „Litteraten" sein, und erst wenn wir mit der vermögendsten Kraft unseres vereinigten Willens nichts Anderes mehr wollen müssen, als die sinnlichste Darstellung unserer

Kunst, dürfen wir uns siegreich am Ziele unseres Erlösungskampfes erkennen.

Bis jetzt fällt es unseren gesammten Litteraten auch noch nicht im Traume ein, an die hier bezeichnete Frage zu rühren: für sie muß all' unsere öffentliche Darstellungskunst so sein, wie sie heut' zu Tage eben ist, und neben der widerlichen Erscheinung unserer Theater und Konzerte nebeln und webeln sie in buchdruck-schwärzlichem Gewande einher, als ob Das, was da draußen sich an die Sinne darstellt, sie durchaus gar nichts angehen könnte. Allerdings geht es sie, wie sie nun einmal sind, auch nichts an: aber daß sie sich nicht darum bekümmern zu müssen glauben, das eben drückt ihrer litterarischen Thätigkeit den Stempel der vollsten Verachtungswürdigkeit auf. Ab und zu hören wir wohl aus diesem grauen Litteraturschwammgewächse einen ächzenden Laut zu uns dringen, der fast wie ein Seufzer klingt: nicht aber das Seufzen der Sehnsucht nach Menschwerdung ist es, nicht das Grollen des Unmuthes, das Drohen des Zornes über eine ehrlose Sinnlichkeit in den Erscheinungen unserer öffentlichen Kunst, sondern nur das Stöhnen der Impotenz und Feigheit. Hier gilt es aber anzugreifen, nicht abzuwarten, wie das mit unseren Theatern und den ihnen verwandten Instituten nach Gottes und der Direktoren Fügung wohl einmal werden möchte; sondern muthig und entschlossen die Waffe in die Hand zu nehmen, mit welcher der Nichtswürdigkeit unserer öffentlichen Darstellungskunst ein Ende gemacht werde. Dieser Muth wird uns erwachsen, wenn wir ganze „Musiker" geworden sind, und diese Waffe wird sich uns von selbst zuführen, sobald wir auch denjenigen darstellenden Künstler für uns gewinnen, der sich aus unserem heutigen Komödianten- und Musikantenthume ebenso heraussehnt, wie **wir** aus unserer entwürdigenden Stellung heraus verlangten; und daran, daß dieser Künstler in nothgedrungener Freiwilligkeit sich endlich zu uns gesellt, um mit uns gemeinschaftlich die Verwirklichung des Kunstwerkes zu wollen, haben auch

wir dann erst zu ermessen, ob Tonkünstler und Dichter auf dem unfehlbaren Wege zum Heile angelangt sind.

Das Ziel des vereinigten Strebens dieser drei Künstler, des Dichters, des Tonsetzers und des Darstellers, kann somit einzig nur das in seiner leiblichsten Vorführung an die Sinne verwirklichte Kunstwerk, also, dem jetzt einzig gekannten gegenüber, das Kunstwerk der Zukunft, das andererseits allerdings nur das Leben der Zukunft selbst uns ermöglichen kann, sein. Dieses Kunstwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftigste Thätigkeit des Künstlers der Gegenwart, wie in dieser Thätigkeit allein auch nur die Gewährleistung für das Erscheinen dieses Kunstwerkes in jenem Leben liegt. Ehe es selbst aber noch nicht in das volle Leben getreten ist, haben wir Alle unser Ziel auch noch nicht erreicht: ist dieß jedoch im wirklichen Kunstwerke erreicht, steht das von uns Gewollte unfehlbar unser Gefühl bestimmend vor uns da, dann ist auch unsere Kritik zu Ende; dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Künstlern und kunstgenießenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt! —

Eine so ungemeine, noch nie dagewesene, und dennoch von unserer Zeit nothwendig gestellte Aufgabe kann, meines Erachtens, eine Zeitschrift für Musik erfüllen. In Ihrem Willen liegt es, diese Aufgabe unverrückt im Auge zu behalten, in der Fähigkeit Ihrer jetzigen und zukünftigen Mitarbeiter, sie zu erfüllen. Gern bin ich bereit, auch mich unter diese zu stellen; nur ist es mein liebster Wunsch, zu erfahren, daß ich Ihnen überflüssig sei. Ich kann mir das Zeugniß geben, in jeder Weise der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften gethan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; sowohl meine rein künstlerischen, wie meine schriftstellerischen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genossen sehr vermuthlich zunächst eine Zeit lang als Stoff und Gegenstand zur Besprechung und Entwickelung jener Richtung dienen, so daß ich mir sagen könnte, im

Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitschrift gethan zu haben. Groß würde daher meine Freude sein, wenn Sie meiner, als wirklichen Mitarbeiters, gar nicht bedürften, nicht nur weil ich jetzt das äußerste Bedürfniß fühle, ungestört einem großen rein künstlerischen Vorhaben mich zuzuwenden, sondern namentlich auch weil ich dadurch die Gewißheit erhielte, daß meine Überzeugungen von dem Wesen der Kunst nicht mehr die eines Einzelnen, sondern das gewonnene Eigenthum einer möglichst immer wachsenden Anzahl gleichgesinnter Freunde geworden seien. Nichtsdestoweniger verrede ich es nicht, daß es mir zu Zeiten auch zum Bedürfnisse werden könnte, mich selbst noch über einen künstlerischen Gegenstand theoretisch mitzutheilen: leider muß ich ja mit hellstem Wissen erkennen, daß oft nur so Misverständnisse zu berichtigen sind! Mögen Sie mir dann immer eine freundliche Aufnahme gönnen!

Mit dem herzlichsten Wunsche für das Gedeihen Ihrer Unternehmung auf der neuen Bahn, empfehle ich mich denn so Ihrer steten freundschaftlichen Gesinnung als

Ihr

ergebener

Zürich, 25. Januar 1852.

Richard Wagner.

Das Judenthum in der Musik.

(1852).

In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ kam unlängst ein „hebräischer Kunstgeschmack“ zur Sprache: eine Anfechtung und eine Vertheidigung dieses Ausdruckes konnten und durften nicht ausbleiben. Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zu Grunde liegenden, von der Kritik immer nur noch versteckt oder im Ausbruche einer gewissen Erregtheit berührten Gegenstand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgiebt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keinesweges aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Vertheidigung etwas Anderes will.

Da wir den Grund der volksthümlichen Abneigung auch unserer Zeit gegen jüdisches Wesen uns hier lediglich in Bezug auf die Kunst, und namentlich die Musik, erklären wollen, haben wir der Erläuterung derselben Erscheinung auf dem Felde der Religion und Politik gänzlich vorüberzugehen. In der Religion sind uns die Juden längst keine hassenswürdigen Feinde mehr, — Dank allen Denen, welche

innerhalb der christlichen Religion selbst den Volkshaß auf sich gezogen haben! In der reinen Politik sind wir mit den Juden nie in wirklichen Konflikt gerathen; wir gönnten ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, „der Jude der Könige" zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Politik zur Frage der Gesellschaft wird: hier hat uns die Sonderstellung der Juden seit ebenso lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach sozialer Befreiung zu deutlicherem Bewußtsein erwachte. Als wir für Emanzipation der Juden stritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abstraktes Prinzip, als für den konkreten Fall: wie all' unser Liberalismus ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel war, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntniß dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, so entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, thätiger Berührung mit Juden von diesen stets unwillkürlich abgestoßen.

Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unserem Vorhaben uns näher bringt: wir haben uns das *unwillkürlich Abstoßende*, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unseren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben. Erst in neuester Zeit scheinen wir zu der Einsicht zu gelangen, daß es vernünftiger sei, von dem Zwange jener Selbsttäuschung uns frei zu

machen, um dafür ganz nüchtern den Gegenstand unserer gewaltsamen Sympathie zu betrachten, und unseren, trotz aller liberalen Vorspiegelungen bestehenden, Widerwillen gegen ihn uns zum Verständniß zu bringen. Wir gewahren nun zu unserem Erstaunen, daß wir bei unserem liberalen Kampfe in der Luft schwebten und mit Wolken fochten, während der schöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den unsere Luftsprünge zwar sehr wohl unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablassen von diesem usurpirten realen Boden zu entschädigen. Ganz unvermerkt ist der „Gläubiger der Könige" zum Könige der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieses Königs um Emanzipirung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Nothwendigkeit versetzt sehen, um Emanzipirung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emanzipirt: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all' unser Thun und Treiben seine Kraft verliert. Daß das geschichtliche Elend der Juden und die räuberische Roheit der christlich-germanischen Gewalthaber den Söhnen Israels diese Macht selbst in die Hände geführt haben, braucht hier nicht erst erörtert zu werden. Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwickelung der Künste gelangt ist, ohne gänzliche Veränderung dieser Grundlage Natürliches, Nothwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunstgeschmack unserer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heut' zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung

abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwaarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Nothschweiße des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind? —

Wir haben nicht erst nöthig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. Viel zu weit ausholend würden wir auch verfahren müssen, wollten wir aus dem Charakter unserer Kunstgeschichte selbst diese Erscheinung nachweislich zu erklären unternehmen. Dünkt uns aber das Nothwendigste die Emanzipation von dem Drucke des Judenthumes, so müssen wir es vor Allem für wichtig erachten, unsere Kräfte zu diesem Befreiungskampfe zu prüfen. Diese Kräfte gewinnen wir aber nun nicht aus einer abstrakten Definition jener Erscheinung selbst, sondern aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der unbesieglichen, muß es uns, wenn wir sie ganz unumwunden eingestehen, deutlich werden, was wir an jenem Wesen hassen; was wir dann bestimmt kennen, dem können wir die Spitze bieten; ja schon durch seine nackte Aufdeckung dürfen wir hoffen, den Dämon aus dem Felde zu schlagen, auf dem er sich nur im Schutze eines dämmerigen Halbdunkels zu halten vermag, eines Dunkels, das wir gutmüthigen Humanisten selbst über ihn warfen, um uns seinen Anblick minder widerwärtig zu machen.

Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen Nichts gemein zu haben.

Dieß mußte bisher als ein Unglück für den Juden gelten: in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei diesem Unglücke sich ganz wohl fühlt; nach seinen Erfolgen darf ihn seine Unterschiedenheit von uns als eine Auszeichnung dünken. Der moralischen Seite in der Wirkung dieses an sich unangenehmen Naturspieles vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunst bezüglich erwähnen, daß dieses Äußere uns nie als ein Gegenstand der darstellenden Kunst denkbar sein kann: wenn die bildende Kunst Juden darstellen will, nimmt sie ihre Modelle meist aus der Phantasie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglassung alles Dessen, was uns im gemeinen Leben die jüdische Erscheinung eben charakterisirt. Nie verirrt sich der Jude aber auf die theatralische Bühne: die Ausnahmen hiervon sind der Zahl und der Besonderheit nach von der Art, daß sie die allgemeine Annahme nur bestätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, sei es ein Held oder ein Liebender, von einem Juden dargestellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer solchen Vorstellung zu empfinden *). Dieß ist sehr wichtig: einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemeinhin seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten.

---

*) Hierüber läßt sich nach den neueren Erfahrungen von der Wirksamkeit jüdischer Schauspieler allerdings noch Manches sagen, worauf ich hier im Vorbeigehen nur hindeute. Den Juden ist es seitdem nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, sondern selbst dem Dichter seine dramatischen Geschöpfe zu eskamotiren; ein berühmter jüdischer „Charakterspieler" stellte nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeare's, Schiller's u. s. w. dar, sondern substituirt diesen die Geschöpfe seiner eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineingesteckt sei. Die Fälschung unserer Kunst ist auf der Bühne bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weßhalb denn auch jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch im Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird. D. H.

Ungleich wichtiger, ja entscheidend wichtig ist jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch seine Sprache hervorbringt; und namentlich ist dieß der wesentliche Anhaltspunkt für die Ergründung des jüdischen Einflusses auf die Musik. — Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. Wie es von hier abliegt, uns mit den Gründen auch dieser Erscheinung zu befassen, dürfen wir ebenso die Anklage der christlichen Civilisation unterlassen, welche den Juden in seiner gewaltsamen Absonderung erhielt, als wir andererseits durch die Berührung der Erfolge dieser Absonderung die Juden auch keinesweges zu bezichtigen im Sinne haben können. Dagegen liegt es uns hier ob, den ästhetischen Charakter dieser Ergebnisse zu beleuchten. — Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigenthümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, ist nicht das Werk Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen Theil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwickelung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigenthümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine todte erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsere ganze europäische Civilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwickelung jener nicht theilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimathlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nach-

sprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.

Im Besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Es hat der Kultur nicht gelingen wollen, die sonderliche Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells in Bezug auf Eigenthümlichkeiten der semitischen Aussprechweise durch zweitausendjährigen Verkehr mit europäischen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unserer nationalen Sprache gänzlich uneigenthümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen giebt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindruckes namentlich der Musikwerke moderner Juden auf uns ist, muß vor Allem erkannt und festgehalten werden. Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede: die kalte Gleichgiltigkeit des eigenthümlichen „Gelabbers" in ihr steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglüheter Leidenschaft. Sehen wir uns dagegen im Gespräche mit einem Juden zu diesem erregteren Ausdrucke gedrängt, so wird er uns stets ausweichen, weil er zur Erwiderung unfähig ist. Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausche der Empfindungen mit uns, sondern, uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vortheiles, was solcher Erregtheit, bei dem entstellenden Ausdrucke seiner Sprechweise überhaupt, dann immer den Charakter des Lächerlichen giebt, und uns Alles, nur nicht Sympathie für des Redenden Interesse zu erwecken vermag. Muß es uns schon denkbar

erscheinen, daß bei gemeinschaftlichen Anliegenheiten unter einander, und namentlich da, wo in der Familie die rein menschliche Empfindung zum Durchbruche kommt, gewiß auch Juden ihren Gefühlen einen Ausdruck zu geben vermögen, der für sie gegenseitig von entsprechender Wirkung ist, so kann das doch hier nicht in Betrachtung kommen, wo wir den Juden zu vernehmen haben, der im Lebens- und Kunstverkehr geradesweges zu uns spricht.

Macht nun die hier dargethane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradesweges unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten. Sehr natürlich geräth im Gesange, als dem lebhaftesten und unwiderleglich wahrsten Ausdrucke des persönlichen Empfindungswesens, die für uns widerliche Besonderheit der jüdischen Natur auf ihre Spitze, und auf jedem Gebiete der Kunst, nur nicht auf demjenigen, dessen Grundlage der Gesang ist, sollten wir, einer natürlichen Annahme gemäß, den Juden je für kunstbefähigt halten dürfen.

Die sinnliche Anschauungsgabe der Juden ist nie vermögend gewesen, bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen: ihr Auge hat sich von je mit viel praktischeren Dingen befaßt, als da Schönheit

und geistiger Gehalt der förmlichen Erscheinungswelt sind. Von einem jüdischen Architekten oder Bildhauer kennen wir in unseren Zeiten, meines Wissens, Nichts: ob neuere Maler jüdischer Abkunft in ihrer Kunst wirklich geschaffen haben, muß ich Kennern von Fach zur Beurtheilung überlassen; sehr vermuthlich dürften aber diese Künstler zur bildenden Kunst keine andere Stellung einnehmen, als diejenige der modernen jüdischen Komponisten zur Musik, zu deren genauerer Beleuchtung wir uns nun wenden.

Der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, hat nichtsdestoweniger es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen. — Betrachten wir, um uns diese Erscheinung zu erklären, zunächst, wie es dem Juden möglich ward, Musiker zu werden. —

Von der Wendung unserer gesellschaftlichen Entwickelung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit. Unsere moderne Bildung, die nur dem Wohlstande zugänglich ist, blieb ihnen daher um so weniger verschlossen, als sie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgesunken war. Von nun an tritt also der gebildete Jude in unserer Gesellschaft auf, dessen Unterschied vom ungebildeten, gemeinen Juden wir genau zu beachten haben. Der gebildete Jude hat sich die undenklichste Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale seiner niederen Glaubensgenossen von sich abzustreifen: in vielen

Fällen hat er es selbst für zweckmäßig gehalten, durch die christliche Taufe auf die Verwischung aller Spuren seiner Abkunft hinzuwirken. Dieser Eifer hat den gebildeten Juden aber nie die erhofften Früchte gewinnen lassen wollen: er hat nur dazu geführt, ihn vollends zu vereinsamen, und ihn zum herzlosesten aller Menschen in einem Grade zu machen, daß wir selbst die frühere Sympathie für das tragische Geschick seines Stammes verlieren mußten. Für den Zusammenhang mit seinen ehemaligen Leidensgenossen, den er übermüthig zerriß, blieb es ihm unmöglich einen neuen Zusammenhang mit der Gesellschaft zu finden, zu welcher er sich aufschwang. Er steht nur mit denen in Zusammenhang, welche sein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen. Fremd und theilnahmlos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisirt, deren Geschichte und Entwickelung ihm gleichgiltig geblieben sind. In solcher Stellung haben wir unter den Juden Denker entstehen sehen: der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenmate befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer großen, gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte deutet. Von dieser Gemeinsamkeit der Natur seiner Stellung nach gänzlich ausgeschlossen, aus dem Zusammenhange mit seinem eigenen Stamme gänzlich herausgerissen, konnte dem vornehmeren Juden seine eigene erlernte und bezahlte Bildung nur als Luxus gelten, da er im Grunde nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Ein Theil dieser Bildung waren nun aber auch unsere modernen Künste geworden, und unter diesen namentlich diejenige Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die Musik, und zwar die Musik, die, getrennt von ihren Schwesterkünsten, durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinster Aus-

drucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher sie nun entweder, im neuen Zusammenhange mit den anderen Künsten, das Erhabenste, oder, bei fortgesetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgiltigste und Trivialste aussprechen konnte. Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgiltige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnöthiger war. Je nachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Nothwendiges und Wirkliches auszusprechen; sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswerthes Moment übrig blieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits Das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es thun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unserer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisirten.

Wenn die Eigenthümlichkeiten dieser jüdischen Sprech- und Singweise in ihrer grellsten Sonderlichkeit vor Allem den stammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe sich ihrer zu entledigen sucht, so wollen sie doch nichtsdestoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an diesem haften bleiben. Ist dieses Misgeschick rein physiologisch zu er-

klären, so erhellt sein Grund aber auch noch aus der berührten gesellschaftlichen Stellung des gebildeten Juden. Mag all' unsere Luxuskunst auch fast ganz nur noch in der Luft unserer willkürlichen Phantasie schweben, eine Faser des Zusammenhanges mit ihrem natürlichen Boden, dem wirklichen Volksgeiste, hält sie doch immer noch nach unten fest. Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunstart er dichte, gewinnt seine Anregung immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anschauung des unwillkürlichen Lebens, dieses Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieses Volk? Unmöglich auf dem Boden der Gesellschaft, in welcher er seine Künstlerrolle spielt? Hat er irgend einen Zusammenhang mit dieser Gesellschaft, so ist dieß eben nur mit jenem, von ihrem wirklichen, gesunden Stamme gänzlich losgelösten Auswuchse derselben; dieser Zusammenhang ist aber ein durchaus liebloser, und diese Lieblosigkeit muß ihm immer offenbarer werden, wenn er, um Nahrung für sein künstlerisches Schaffen zu gewinnen, auf den Boden dieser Gesellschaft hinabsteigt: nicht nur wird ihm hier Alles fremder und unverständlicher, sondern der unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendster Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vortheils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist. Von der Berührung mit diesem Volke auf das Empfindlichste zurückgestoßen, jedenfalls gänzlich unvermögend, den Geist dieses Volkes zu fassen, sieht sich der gebildete Jude auf die Wurzel seines eigenen Stammes hingedrängt, wo ihm wenigstens das Verständniß unbedingt leichter fällt. Wollend oder nicht wollend, muß er aus diesem Quelle schöpfen; aber nur ein Wie, nicht ein Was hat er ihm zu entnehmen. Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben von kunstfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingiltiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, da-

gegen nur eine sonderliche Ausdrucksweise, und zwar eben diese Ausdrucksweise, welche wir oben näher charakterisirten. Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verständliche volksthümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden Nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern Alles ist, wie im Judenthum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volks-Synagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karrikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem, naivem Ernste darbietet? In der neueren Zeit hat sich der Geist der Reform durch die versuchte Wiederherstellung der älteren Reinheit in diesen Gesängen zwar auch rege gezeigt: was von Seiten der höheren, reflektirenden jüdischen Intelligenz hier geschah, ist aber eben nur ein, seiner Natur nach fruchtloses Bemühen von Oben herab, welches nach Unten nie in dem Grade Wurzel fassen kann, daß dem gebildeten Juden, der eben für seinen Kunstbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufsucht, der Spiegel seiner intelligenten Bemühungen als diese Quelle entgegenspringen könnte. Er sucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektirte,

welches eben sein Produkt ist; und als dieses Unwillkürliche giebt sich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.

Ist dieses Zurückgehen auf den Volksquell bei dem gebildeten Juden, wie bei jedem Künstler überhaupt, ein absichtsloses, durch die Natur der Sache mit unbewußter Nothwendigkeit gebotenes, so trägt sich auch der hier empfangene Eindruck ebenso unbeabsichtigt, und daher mit unüberwindlicher Beherrschung seiner ganzen Anschauungsweise, auf seine Kunstproduktionen über. Jene Melismen und Rhythmen des Synagogengesanges nehmen seine musikalische Phantasie ganz in der Weise ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unseres Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unserer Kunstgesang- und Instrumental-Musik ausmachte. Dem musikalischen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden ist daher aus dem weiten Kreise des Volksthümlichen wie Künstlerischen in unserer Musik nur Das erfaßbar, was ihn überhaupt als verständlich anmuthet: verständlich, und zwar so verständlich, daß er es künstlerisch zu verwenden vermöchte, ist ihm aber nur Dasjenige, was durch irgend eine Annäherung jener jüdisch-musikalischen Eigenthümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Muth zur Mitwirkung bei unserem Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt) oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses theilnahm-

losen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigenthümlichen, darstellen. Ihm wird daher die zufälligste Äußerlichkeit der Erscheinungen auf unserem musikalischen Lebens- und Kunstgebiete als deren Wesen gelten müssen, daher seine Empfängnisse davon, wenn er sie als Künstler uns zurückspiegelt, uns fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgiltig, unnatürlich und verdreht erscheinen, so daß jüdische Musikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethe'sches Gedicht im jüdischen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durch einander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stylarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigenthümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigenthümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständniß ringend, zur Mittheilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisirte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts Anderes, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir

nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme der Juden, Kunst zu machen, entsprießt, muß daher nothwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgiltigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judenthums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.

An welcher Erscheinung wird uns dieß Alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig fast inne werden, als an den Werken eines Musikers jüdischer Abkunft, der von der Natur mit einer spezifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm? Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unseres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zaretstempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu sprechen. Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußt-

sein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelnheiten der Mendelssohn'schen Kunstproduktionen nachweislich zu bestätigen: uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unserer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts Anderes als unsere, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtige Phantasie, durch Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, vorgeführt wurden, — nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren*). Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weßhalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelnheit, welche diesem oder jenem zum Stylmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war, greifen mußte. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unseren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bach's musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genie's, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bach's steht zur Sprache Mozart's, und endlich Beethoven's

---

*) Über das neu-jüdische System, welches auf diese Eigenschaft der Mendelssohn'schen Musik, wie zur Rechtfertigung dieser künstlerischen Verkommniß, entworfen worden ist, sprechen wir später. D. H.

in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphynx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphynx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Thierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bach's edler Menschenkopf aus der Perücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unserer Zeit darin, daß wir die Sprache Bach's neben derjenigen Beethoven's ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weismachen können, in den Sprachen Beider läge nur ein individuell formeller, keinesweges aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethoven's kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit nothwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bach's hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bach's, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das *Was* ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des *Wie* begriffen ist. Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unseres musikalischen Styles ist durch Mendelssohn's Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. Rang der Letzte in der Kette unserer wahrhaften Musikheroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene plastische Gestaltung seiner Tonbilder, so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Pro=

duktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsere launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches inneres Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermüthiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjektiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dieß ist, wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohn's Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsere Theilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maaße nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Theilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.

Eine ähnliche Theilnahme vermag aber kein anderer jüdischer Komponist uns zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unserer Tage hat sich mit seinen Produktionen einem Theile unserer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unserer heutigen Operntheater ist seit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anforderungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatische Kunstwerk selbst, sondern überhaupt an Werke des guten Geschmackes zu stellen sind. Die Räume dieser Unterhaltungslokale füllen sich meistens nur mit jenem Theile unserer bürgerlichen Gesellschaft, bei welchem der einzige Grund zur wechselnden Vornahme irgend welcher

Beschäftigung die Langeweile ist: die Krankheit der Langeweile ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen, denn sie kann absichtlich gar nicht zerstreut, sondern nur durch eine andere Form der Langeweile über sich selbst getäuscht werden. Die Besorgung dieser Täuschung hat nun jener berühmte Opernkomponist zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe gemacht. Es ist zwecklos, den Aufwand künstlerischer Mittel näher zu bezeichnen, deren er sich zur Erreichung seiner Lebensaufgabe bediente: genug, daß er es, wie wir aus dem Erfolge ersehen, vollkommen verstand, zu täuschen, und dieses namentlich damit, daß er jenen von uns näher charakterisirten Jargon seiner gelangweilten Zuhörerschaft*) als modern pikante Aussprache aller der Trivialitäten aufheftete, welche ihr so wiederholt oft schon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieser Komponist auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf Niemanden befremden, der da weiß, wie nothwendig dergleichen von Gelangweilten gewünscht wird; daß hierin ihm seine Absicht aber auch gelingt, darf Denjenigen nicht wundern, der die Gründe bedenkt, aus denen unter solchen Umständen ihm Alles gelingen muß. Dieser täuschende Komponist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Konflikte zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen, — heut' zu Tage

---

*) Wer die freche Zerstreutheit und Gleichgiltigkeit einer jüdischen Gemeinde während ihres musikalisch ausgeführten Gottesdienstes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdischer Opernkomponist durch das Antreffen derselben Erscheinung bei einem Theaterpublikum sich gar nicht verletzt fühlt, und unverdrossen für dasselbe zu arbeiten vermag, da sie ihn hier sogar minder unanständig dünken muß, als im Gotteshause.

das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen. Unter dem Drucke dieser Selbsttäuschung, welche nicht so mühelos sein mag, als man denken könnte, erscheint er uns fast gleichfalls in einem tragischen Lichte: das rein Persönliche in dem gekränkten Interesse macht die Erscheinung aber zu einer tragikomischen, wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judenthumes für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in Bezug auf die Musik zeigt.

Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erscheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unseres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen verstehen lernen konnten, ergiebt sich uns besonders nun die dargethane Unfähigkeit unserer musikalischen Kunstepoche. Hätten die näher erwähnten beiden jüdischen Komponisten *) in Wahrheit unsere Musik zu höherer Blüthe gefördert, so müßten wir uns nur eingestehen, daß unser Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organischen Unfähigkeit beruhe: dem ist aber nicht so; im Gegentheile

---

*) Charakteristisch ist noch die Stellung, welche die übrigen jüdischen Musiker, ja überhaupt die gebildete Judenschaft, zu ihren beiden berühmtesten Komponisten einnehmen. Den Anhängern Mendelssohn's ist jener famose Opernkomponist ein Gräuel: sie empfinden mit feinem Ehrgefühle, wie sehr er das Judenthum dem gebildeteren Musiker gegenüber kompromittirt, und sind deßhalb ohne alle Schonung in ihrem Urtheil. Bei weitem vorsichtiger äußert sich dagegen der Anhang dieses Komponisten über Mendelssohn, mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der „gediegeneren" Musikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponirenden Juden, liegt es ersichtlich daran, jeden Skandal unter sich zu vermeiden, um sich überhaupt nicht bloßzustellen, damit ihr Musikproduziren ohne alles peinliche Aufsehen seinen bequemen Fortgang nehme: die immerhin unläugbaren Erfolge des großen Opernkomponisten gelten ihnen denn doch für beachtenswerth, und Etwas müsse doch daran sein, wenn man auch Vieles nicht gutheißen und für „solid" ausgeben könnte. In Wahrheit, die Juden sind viel zu klug, um nicht zu wissen, wie es im Grunde mit ihnen steht! —

stellt sich das individuelle rein musikalische Vermögen gegen vergangene Kunstepochen als eher vermehrt denn vermindert heraus. Die Unfähigkeit liegt in dem Geiste unserer Kunst selbst, welche nach einem anderen Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird. Die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst wird uns in Mendelssohn's, des spezifisch ungemein begabten Musikers, Kunstwirken dargethan; die Nichtigkeit unserer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar. Dieß sind die wichtigen Punkte, die jetzt die Aufmerksamkeit eines Jeden, welcher es ehrlich mit der Kunst meint, ausschließlich auf sich zu ziehen haben: hierüber haben wir zu forschen, uns zu fragen und zum deutlichen Verständniß zu bringen. Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet, entweder weil ihn kein Bedürfniß dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntniß von sich abweist, die ihn aus dem trägen Geleise eines gedanken- und gefühllosen Schlendrians heraustreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der „Judenschaft in der Musik". Dieser Kunst konnten sich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr Das darzuthun war, was sie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfniß in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozart's und Beethoven's, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens theilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben,

floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer Würmer-zerfressenen Leiche. —

Ich sagte oben, die Juden hätten keinen wahren Dichter hervorgebracht. Wir müssen nun hier Heinrich Heine's erwähnen. Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unserem gänzlich unpoetischen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsprießen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unserer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch seine berühmten musikalischen Stammesgenossen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgeben, Künstler sein zu wollen; keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens Dessen, was verneinenswerth schien, ward er rastlos vorwärtsgejagt durch alle Illusionen moderner Selbstbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unseren Komponisten in Musik gesetzt erhielt. — Er war das Gewissen des Judenthumes, wie das Judenthum das üble Gewissen unserer modernen Civilisation ist.

Noch einen Juden haben wir zu nennen, der unter uns als Schriftsteller auftrat. Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht, und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dieß erfüllt. Aber gerade

Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgiltig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Noth, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasver's, — der Untergang!

Erinnerungen

an

Spontini.

Spontini's Tod (1851) hebt eine für den Beobachter des Entwickelungsganges der modernen Opernmusik merkwürdige Erscheinung auf, die darin bestand, daß diejenigen drei Opernkomponisten, welche die drei Hauptrichtungen dieses Kunstgenre's vertreten, gleichzeitig noch am Leben waren: wir meinen Spontini, Rossini und Meyerbeer. Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte, und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisirung der Opernkantate, das führte Spontini — so weit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus. Als Spontini durch That und Ausspruch erklärte, über das von ihm Erreichte nicht weiter mehr hinausgehen zu können, erschien Rossini, der die dramatische Absicht der Oper vollkommen fahren ließ, und dagegen das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieser Richtung bestand ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wirksamkeit beider Tonsetzer namentlich darin, daß Spontini und seine Vorgänger die Geschmacksrichtung des Publikums durch ihr grundsätzliches künstlerisches Wollen bestimmten, und dieses Publikum die Absicht der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen bemüht war; wogegen Rossini

das Publikum von dieser ästhetischen Neigung ablenkte, indem er es bei seiner schwächsten Seite, der bloß zerstreuungssüchtiger Genußgier, faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung Dessen, was es unterhalten sollte, zusprach. Stand bis zu Spontini der dramatische Komponist im Interesse einer höheren künstlerischen Absicht auffordernd und maaßgebend vor dem Publikum, so ist durch und seit Rossini das Publikum nun in eine fordernde und bestimmende Stellung zum Kunstwerke gebracht worden, in welcher es jetzt im Grunde genommen nichts Neues mehr vom Künstler gewinnen kann, als nur die Variation des von ihm eben verlangten Thema's. — Meyerbeer, der, von der Rossini'schen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publikums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichtsdestoweniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grundsätzliches erscheinen zu lassen: er nahm neben der Rossini'schen auch die Spontini'sche Richtung auf, indem er dadurch nothwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden; erschien dieser dem genial ungenirten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst.

Während der Triumphe Meyerbeer's lenkte es unser Auge oft unwillkürlich auf die zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinsamten Meister, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieser Erscheinung zusahen. Vor allem aber fesselte unseren Blick die Kunstgestalt Spontini's, der sich mit Stolz, nicht aber mit Wehmuth — denn ein ungeheurer Ekel an der Gegenwart wehrte ihm diese —, als den letzten der dramatischen Tonsetzer erkennen durfte, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt

hatten, und aus einer Zeit stammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, diese Idee zu verwirklichen, einen oft innigen und fördernden Antheil zollte.

Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellini's und Donizetti's auf sein eigenes wohllüstiges Thema, das er der Opernwelt als Mittelpunkt des öffentlichen Geschmackes zum Besten gegeben hatte; Meyerbeer's Erfolge leben, ausgebreitet über alle Opernwelt, mitten unter uns, und geben dem denkenden Künstler das Räthsel zu lösen, von welcher Gattung der öffentlichen Künste eigentlich das Operngenre sei. — Spontini aber — starb, und mit ihm ist eine große, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen: sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern — der Kunstgeschichte einzig an. —

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia!

Die voranstehende Betrachtung hatte ich sofort nach dem Empfange der Nachricht vom Tode Spontini's für eine Züricher Zeitung so abgefaßt, wie sie mir der Ernst des Augenblickes eingegeben hatte. In späteren Jahren gelangte ich dazu, unter meinen Erinnerungen an meine Erlebnisse als Dresdener Kapellmeister auch die eigenthümlichen Umstände, unter welchen ich mit Spontini im Jahre 1844 sehr genau verkehrte, aufzuzeichnen. Diese hatten sich meinem Gedächtnisse so stark eingeprägt, daß ich schon hieraus einen empfehlenden

Schluß auf die besondere und prägnante Physiognomie derselben ziehen durfte, welche sie somit nicht nur für mich der Aufbewahrung werth machten. So auffallend sich nun auch die Mittheilung dieser Erinnerungen neben der vorausgeschickten ernsten Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerksame Leser keinen eigentlichen Widerspruch entdecken, sondern aus dem Abschlusse meiner Mittheilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem sehr hochstellenden, ernsten Urtheile über Spontini nicht erst durch die Nachricht von seinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte. —

Für das Spätjahr 1844 hatten wir eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der „Vestalin" auf das Repertoir des Dresdener Hoftheaters beschlossen. Da wir unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum großen Theil vorzüglichen Aufführung dieser Oper uns versichert halten durften, hatte ich Herrn von Lüttichau, den Intendanten des Hoftheaters, auf den Gedanken gebracht, Spontini, welcher soeben in Berlin große Demüthigungen erlitten hatte und sich für immer von dort fortwandte, die unter solchen Umständen wohlgesinnt demonstrative Aufmerksamkeit zu erweisen, ihn zur persönlichen Direktion seines mit Recht so berühmten Werkes einzuladen. Dieß geschah, und ich, der ich mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den besonderen Auftrag, mich hierüber mit dem Meister in das Vernehmen zu setzen. Es schien, daß mein Brief, trotzdem er von mir selbst im Französischen geschrieben war, ihn mit einer vorzüglich guten Meinung über meinen Eifer für das Unternehmen erfüllt hatte, denn in einem sehr majestätischen

Antwortschreiben drückte er mir seine besonderen Wünsche für die Veranstaltungen zur Feier seiner Mitwirkung aus. Im Betreff der Sänger, da er eine Schröder-Devrient unter ihnen zählte, erklärte er sich unumwunden beruhigt; von Chören und Balleten setzte er voraus, daß man nichts an einer würdigen Ausstattung fehlen lassen würde; auch nahm er an, daß das Orchester ihn vollkommen befriedigen würde, in welchem er die nöthige Anzahl vorzüglicher Instrumente voraussetzte, um, wie er sich ausdrückte, das Ganze von „12 guten Kontrabässen garnirt" zu sehen („le tout garni de douze bonnes contre-basses"). Diese Phrase brach mir das Herz, denn dieses eine in Zahlen ausgeführte Verhältniß gab mir folgerichtig einen Begriff von der Gediegenheit seiner übrigen Annahmen, und ich eilte nun zum Intendanten, um ihn darauf vorzubereiten, daß die eingeleitete Sache nicht so leicht abgehen würde. Sein Schreck war groß und aufrichtig; sofort mußte ein Mittel ausfindig gemacht werden, die Einladung rückgängig zu machen. Frau Schröder-Devrient erfuhr von unserer Noth: sie, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über unsere naive Unvorsichtigkeit, die wir mit dieser Einladung begangen, und fand in einem leichteren Unwohlsein, von dem sie befallen war, das Hilfsmittel, welches sie uns als Vorwand einer scheinbar bedeutenden Verzögerung zur Verfügung stellte. Spontini hatte nämlich auf energische Beschleunigung der Ausführung unseres Vorhabens gedrungen, da ihm, auf das Ungeduldigste in Paris erwartet, nur wenig Zeit für die Befriedigung unserer Wünsche frei stände. Hieran anknüpfend mußte ich nun das unschuldige Truggewebe spinnen, mit welchem ich den Meister von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen sollte. Wir athmeten auf, hielten unsere Proben und befanden uns am Vorabende der gemüthlich beabsichtigten Generalprobe, als gegen Mittag ein Wagen vor meinem Hause hielt, und in einem langen blauen Flausrocke der stolze, sonst nur mit spanischer Granden-würde sich bewegende Meister, leidenschaftlich bewegt, ohne alle Be-

gleitung zu mir in das Zimmer trat, mir meine Briefe vorzeigte, und aus unserer Korrespondenz mir nachwies, daß er keinesweges unsere Einladung abgelehnt habe, sondern, richtig verstanden, sehr deutlich auf alle unsere Wünsche eingegangen sei. Ich vergaß alle möglichen vorauszusehenden Verlegenheiten über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei mir zu sehen, unter seiner Leitung sein Werk zu hören, und nahm mir sofort vor, alles nur Erdenkliche zu Stande zu bringen, um ihn zu befriedigen. Dieß erklärte ich ihm mit dem aufrichtigsten Eifer: er lächelte fast kindlich freundlich, als er diesen wahrnahm; nur als ich, um ihn kurz über alle Bedenken gegen meine Aufrichtigkeit hinwegzuführen, einfach bat, die morgen stattfindende Probe sogleich selbst zu dirigiren, ward er plötzlich sehr bedenklich, und schien mancherlei, dem entgegenstehende Schwierigkeiten zu erwägen. In großer Aufregung drückte er sich aber über nichts klar aus, so daß es mir schwer hielt, ihm zu entfragen, durch welche Disposition es mir möglich sein würde, ihn zur Übernahme der Direktion dieser Probe zu bewegen. Nach einigem Nachsinnen frug er mich, mit was für einer Art von Taktstock wir dirigirten: ich bezeichnete ihm mit der Hand ungefähr die Größe und Stärke eines mäßigen Stäbchens von gewöhnlichem Holz, welches, mit weißem Papier überzogen, uns immer frisch vom Kapelldiener servirt wurde. Er seufzte, und frug mich, ob ich es wohl für möglich hielte, ihm bis morgen einen Taktstock von schwarzem Ebenholz, von höchst ansehnlicher Länge und Stärke, die er mir an seinem Arme und mit der hohlen Hand bezeichnete, und an dessen beiden Enden ein ziemlich bedeutender weißer Knopf von Elfenbein angebracht werden sollte, verfertigen zu lassen. Ich versprach ihm jedenfalls ein ganz ähnlich aussehendes Instrument schon für die nächste Probe, ein vollständig auch dem verlangten Materiale entsprechendes aber für die Aufführung zu besorgen. Auffallend beruhigt strich er sich jetzt über die Stirn, erlaubte mir seine Übernahme der Direktion für morgen anzukündigen, und fuhr nun in sein Hotel, nachdem er mir noch einmal

genau seine Anforderungen in Betreff des Taktstockes eingeschärft hatte. — `

Ich glaubte halb zu träumen, und verbreitete im Sturme die Kunde des Vorgefallenen und Bevorstehenden; wir waren ertappt. Die Schröder-Devrient erbot sich zum Sündenbock, und ich setzte mich mit dem Theatertischler wegen des Taktstockes in das genaueste Einvernehmen. Dieser gerieth so weit gut, daß er die gehörige Länge und Stärke hatte, schwarz aussah und große weiße Knöpfe trug. So kam es denn wirklich zur Probe. Spontini befand sich an seinem Platze im Orchester augenfällig genirt, und wünschte vor allen Dingen die Hoboen in seinem Rücken placirt; da diese vereinzelte Umstellung für jetzt in der Gliederung des Orchesters große Verwirrung hervorgerufen haben würde, versprach ich ihm dieß nach der Probe zu veranstalten. Er schwieg, und ergriff nun den Taktstock. Augenblicklich verstand ich, warum er auf die Form desselben eine so große Bedeutung legte: er faßte diesen nämlich nicht, wie wir anderen Dirigenten, bei dem Ende an, sondern ergriff ihn ziemlich in der Mitte mit der vollen Faust, und bewegte ihn der Art, daß man deutlich sah, er fasse den Taktstock als Marschallstab auf und gebrauche ihn nicht zum Taktiren, sondern zum Kommandiren. Nun entspann sich bald im Verlaufe der ersten Scenen eine Verwirrung, die um so unheilvoller sich gestaltete, als für des Meisters Mittheilungen an das Orchester, wie an die Sänger, sein konfuser Gebrauch der deutschen Sprache von größter Behinderung für die Verständigung war. So viel merkten wir aber bald, daß es ihm vor Allem daran gelegen war, uns von dem Gedanken abzubringen, daß dieß die Generalprobe sein sollte, wogegen er ein ganz neu zu beginnendes Studium der Oper in's Auge gefaßt hatte. Die Verzweiflung namentlich meines guten alten Chordirektors und Regisseurs Fischer, welcher mit großem Enthusiasmus zuvor die Berufung Spontini's mit betrieben hatte, war nicht gering, als er dieser nun unvermeidlichen Störung des Repertoires inne ward; sie ging endlich in offene Wuth über, in deren

Blindheit er in Allem, was Spontini vorbrachte, nur neue Chikanen zu verstehen glaubte, und dagegen im gröbsten Deutsch unverhohlen replizirte. Einmal winkte mich Spontini nahe zu sich, um in Betreff eines soeben beendeten Chores mir zuzuflüstern: „mais savez-vous, vos choeurs ne chantent pas mal“. Mistrauisch hatte Fischer dem zugesehen, und frug mich wüthend: „was hat der alte ..... wieder?“ Es gelang mir kaum, den so schnell umgeschlagenen Enthusiasten nur einigermaßen zu beruhigen. — Den größten Aufenthalt verursachte im ersten Akte die Evolution des Triumphmarsches; vor Allem äußerte der Meister mit lautestem Eifer seine höchste Unzufriedenheit über das gleichgiltige Benehmen des Volkes beim Aufzuge der Vestalinnen; er hatte nämlich nicht bemerkt, daß auch nach den Anordnungen unserer Regie sich beim Erscheinen der Priesterinnen Alles auf das Knie senkte, denn nichts dem Auge nur Erkennbares war für den äußerst kurzsichtigen Meister vorhanden; was er verlangte, war, daß der heilige Respekt der römischen Armee durch ein mit einem Schlage vor sich gehendes Niederstürzen, namentlich aber krachendes Aufschlagen der Speere auf den Boden, mit äußerster Drastik sich kundgeben solle. Das mußte nun unzählige Male probirt werden; immer aber klapperten einige Spieße zu früh oder zu spät; er selbst machte das Manöver einige Male mit dem Taktstock auf dem Pulte; es half nichts, der Krach war nicht dezidirt und energisch genug. Nun entsann ich mich allerdings der merkwürdigen Präzision und fast erschreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Aufführung des „Ferdinand Cortez“, welche in früheren Jahren in Berlin so vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in solchen Manövern einer sehr angelegentlichen und zeitraubenden Schärfung bedürfen würde, um den für seine Forderungen hierfür sehr verwöhnten Meister zufrieden zu stellen. Nach dem ersten Akte beschritt nun wirklich Spontini die Bühne, um den von ihm in seiner Nähe vermutheten Künstlern des Dresdener Hoftheaters in

einer ausführlichen Darlegung die Gründe dafür klar zu machen, daß er auf eine bedeutende Aufschiebung der Oper bestehen müsse, um Zeit zu gewinnen, durch die verschiedenartigsten Proben die Aufführung seinem Sinne entsprechend vorbereiten zu können. Alles war aber bereits in vollster Auflösung begriffen; die Sänger, der Regisseur, waren wie im Sturm nach allen Seiten hin zerstreut, um über das Elend der Situation sich in ihrer Weise Luft zu machen: nur die Theaterarbeiter, Lampenputzer und einige Choristen hielten in einem Halbkreise um Spontini Stand, um dem merkwürdigen Manne zuzusehen, wie er mit wunderlichem Affekte von den Erfordernissen der wahren theatralischen Kunst perorirte. Ich wandte mich der grauenhaften Scene zu, bedeutete Spontini freundlich und unterwürfig das Unnöthige seiner Ereiferung, versicherte, daß Alles geschehen würde, was er wünsche, namentlich auch, daß man Herrn Eduard Devrient, welcher die Vorstellung der „Vestalin" in seinem Geiste von Berlin her genau inne habe, zur Abrichtung des Chores und der Statisten zu der gebührenden Empfangsfeierlichkeit der Vestalinnen herbeiziehen würde, und entführte ihn so der unwürdigen Situation, in welcher ich ihn zu meinem Entsetzen betroffen fand. Dieß beruhigte ihn; wir entwarfen einen Plan für die Ausführung der Proben nach seinem Wunsche, und in Wahrheit war ich der Einzige, der diese Wendung der Dinge, trotz Allem, nicht unwillkommen hieß, da die meist fast burlesken Züge im Gebaren Spontini's mich doch die ungemeine Energie durchblicken ließen, mit welcher hier, wenn auch in seltsamer, mir aber allmählich erklärlicher Entstellung, ein unserer Zeit fast unkenntlich gewordenes Ziel der theatralischen Kunst verfolgt und festgehalten wurde.

Wir begannen nun zunächst noch mit einer Klavierprobe, in welcher der Meister seine Wünsche besonders an die Sänger mittheilen sollte. Wir erfuhren durch ihn hierbei im Grunde wenig Neues; er gab uns weniger Bemerkungen über Einzelnheiten des

Vortrages, als Auslassungen über das Allgemeine der Auffassung, wobei ich bemerkte, daß er sich bereits zu einer entschiedenen Rücksichtsnahme gegen die renommirten Sänger, wie die Schröder-Devrient und Tichatschek es waren, gewöhnt hatte. Letzterem verbot er nur das Wort „Braut", mit welchem Licinius in der deutschen Übersetzung „Julia" anzureden hatte; dieß klang seinem Ohre entsetzlich, und er begriff nicht, wie man etwas so Gemeines, wie die Laute dieses Wortes, für die Musik verwenden könnte. Dem weniger begabten und ziemlich rohen Sänger des Oberpriesters gab er jedoch eine umständlichere Lektion über die Auffassung seines Charakters, welchen er aus dem rezitativischen Dialoge mit dem Haruspex zu entnehmen habe; hier sehe er nämlich, daß das Ganze nur auf Priesterbetrug beruhe und auf Benutzung des Aberglaubens berechnet sei. Der Pontifex gebe zu verstehen, daß er seinen Gegner selbst an der Spitze der römischen Kriegsmacht nicht fürchte, weil er für den schlimmsten Fall seine Maschinen bereit halte, welche, sobald es nicht anders ginge, durch ein Wunder das verloschene Feuer der Vesta wieder entzünden sollten, wodurch, selbst wenn Julia somit dem Opfertode entgehen sollte, die Macht des Priest.rthumes dennoch unangetastet erhalten bleiben würde. — Gelegentlich einer Besprechung des Orchesters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der sonst durchgehends die Posaunen sehr energisch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarsche des ersten Aktes sie schweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?" Ich zeigte ihm die gestochene Partitur, und nun bat er mich, zu diesem Marsche Posaunen zu setzen, damit sie möglichst in der nächsten Probe schon ausgeführt werden könnten. Auch sagte er mir: „j'ai entendu dans votre ‚Rienzi' un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba'; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale". Es machte mir Freude, mit Auswahl und Diskretion seinem Wunsche nachzukommen. Als er in der Probe zum ersten

Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieser unschwierigen Bereicherung seiner Partitur war auf ihn so andauernd, daß er später aus Paris in einem sehr freundschaftlichen Briefe mich um die Zusendung eines Particelles dieser von mir hinzugefügten Instrumente bat; nur erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, sondern er schrieb: „envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle qu'elle a été exécutée sous ma direction à Dresde“. — Meine besondere Ergebenheit bezeugte ich ihm außerdem durch den Eifer, mit welchem ich eine vollkommene Umstellung der Instrumente des Orchesters nach seinem Wunsche herrichtete. Dieser Wunsch bezog sich weniger auf ein System, als auf seine Gewöhnung, und von welcher Wichtigkeit es für ihn war, in dem Gewohnten nicht die mindeste Änderung eingetreten zu wissen, erhellte mir, als er mir den Charakter seiner Direktionsweise erläuterte; er dirigire — so sagte er — nämlich das Orchester nur durch den Blick seines Auges: „mein linkes Auge ist erste Violin, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken muß man daher keine Brille tragen, wie schlechte Dirigenten es thun, selbst wenn man kurzsichtig ist. Ich“ — so gestand er zutraulich — „sehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß Alles nach meinem Willen geht.“ Einzelnheiten in der von ihm zufällig gewöhnten Orchesteraufstellung waren allerdings sehr irrational; jedenfalls von einem frühesten Pariser Orchester her, wo sich dieß durch irgend eine Noth gerade so ergeben hatte, rührte die Gewohnheit, die beiden Hoboe-Bläser unmittelbar hinter sich zu haben: diese mußten daher die Mündung ihrer Instrumente dem Ohre des Publikums abwenden, und unser vorzüglicher Hoboist war so empört über diese Zumuthung, daß es mir nur durch besonders scherzhafte Behandlung dieser Angelegenheit gelang, ihn für dießmal zu beschwichtigen. Außerdem be-

ruhte die Gewöhnung Spontini's in diesem Betreff allerdings auf einem sehr richtigen, und leider bei den meisten deutschen Orchestern noch gänzlich verkannten Systeme, wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmäßig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken vertheilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen; wogegen die selbst jetzt noch bei den größten und berühmtesten Orchestern übliche Zertheilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente, eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges bekundet. Ich war sehr froh, bei dieser Veranlassung die glückliche Neuerung in Dresden durchsetzen zu können, da es, durch die Forderung Spontini's angeregt, nun leicht war, den Befehl zur Beibehaltung der Änderung beim Könige zu erlangen. Es blieb mir nach Spontini's Fortgang nur übrig, einige Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten in seinen Anordnungen auszugleichen und zu korrigiren, um von nun an zu einer befriedigenden und sehr wirksamen Aufstellung des Orchesters zu gelangen.

Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontini's Direktion der Proben begleiteten, fascinirte der seltene Mann doch Musiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Charakteristisch war durchgehends die Energie, mit welcher er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Accente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orchester es sich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, Anfangs mir unverständlichen', Ausdrucke „diese“ zu bezeichnen, was zumal Tichatschek, ein wirkliches rhythmisches Gesangsgenie, besonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choristen dadurch zu besonderer

Präzision anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erste Note ordentlich hervorzuheben, das Übrige fände sich ganz von selbst. Im Ganzen stellte sich somit allmählich ein guter und dem Meister gewogener Geist ein; nur die Bratschisten trugen ihm einen Schreck, den er ihnen gemacht, noch lange nach: in der Begleitung der lugubren Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes entsprach die Ausführung der schaurig weichen Begleitungsfigur in den Bratschen seinem Wunsche nicht; er wendete sich daher plötzlich zu diesen, und rief ihnen mit einer hohlen Grabesstimme zu: „ist der Tod in den Bratschen!" Die zwei bleichen, an unheilbarer Hypochondrie leidenden Greise, welche am ersten Pulte dieses Instrumentes zu meinem Leidwesen, trotz ihrer Anwartschaft auf Pensionirung, sich immer noch fest geklammert hielten, starrten mit wahrem Entsetzen zu Spontini hinauf, und glaubten eine Drohung zu hören: ich mußte ihnen nun den Wunsch Spontini's ohne theatralische Drastik zu erläutern suchen, um sie allmählich wieder in's Leben zu rufen. — Auf der Scene wirkte Herr Eduard Devrient sehr förderlich zur Herstellung eines scharf sich ausdrückenden Ensemble's, auch wußte er Rath zu schaffen, um einer Forderung Spontini's gerecht zu werden, die uns Alle in große Verlegenheit setzte. Nach der auf allen deutschen Theatern angenommenen Kürzung beschlossen auch wir nämlich die Oper mit dem feurigen, vom Chor accompagnirten Duettsatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung; allein der Meister bestand darauf, die der französischen Opera seria ureigenthümliche Schluß-Scene mit heiterem Chor und Ballet noch angefügt zu wissen. Es widerstand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnißplatze sein glänzendes Werk elend ausgehen zu sehen; die Dekoration mußte verwandelt werden, im heitersten Lichte der Rosenhain der Venus sich zeigen, und an deren Altar unter heiteren Tänzen und Gesängen das geprüfte Liebespaar von mit Rosen geschmückten Priestern und Priesterinnen der Venus anmuthig getraut werden.

So geschah es denn auch, — leider aber nicht zu Gunsten des von Allen so sehr gewünschten Erfolges.

In der Aufführung, welche mit großer Präzision und schönem Feuer vor sich ging, stellte sich im Betreff der Besetzung der Hauptpartie ein Übelstand heraus, der von Keinem von uns zuvor beachtet worden war. Offenbar war unsere große Schröder-Devrient nicht mehr in dem Alter, und namentlich war ihr etwas mütterlich gewordenes Äußere nicht glücklich geeignet, um als „jüngste" der Vestalinnen, wie sie angesprochen wird, namentlich neben einer Oberpriesterin günstig zu wirken, welche, wie es hier der Fall war, durch ganz ausnehmend mädchenhafte Jugendlichkeit, die durch nichts zu verbergen war, sich hervorhob. Dieß war meine damals siebzehnjährige Nichte, Johanna Wagner, welche außerdem mit ihrer, gerade um jene Zeit hinreißend schönen Stimme und glücklichen Begabung für theatralischen Accent, ganz unwillkürlich in jedem Zuhörer den Wunsch anregte, die Rollen zwischen ihr und der großen Meisterin vertauscht zu sehen. Der scharfblickenden Devrient entging dieser für sie ungünstige Umstand nicht, und sie schien sich hierdurch veranlaßt zu fühlen, durch besondere Aufbietung jedes ihr zu Gebote stehenden Effektmittels in ihrer schwierigen Stellung sich siegreich zu behaupten zu suchen, was sie nicht selten zu einiger Übertreibung, in einem Hauptmomente aber zu einem wahrhaft unschönen Excesse hinriß. Als ihr, nach dem großen Terzett des zweiten Aktes, von dem durch die Flucht geretteten Geliebten nach dem Vordergrunde zurückschreitend, in furchtbarer Erschöpfung das „er ist frei!" aus dem gepreßten Herzen hervorbricht, ließ sie sich verleiten, diese Worte völlig zu sprechen, statt zu singen. Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprach-Accent ausgestoßenes entscheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte sie bereits im „Fidelio" zur höchsten Hingerissenheit des Publikums oft bewährt, wenn sie bei der Stelle: „Noch einen Schritt und du bist todt!" das todt fast mehr sprach als sang. Diese ungeheuere Wirkung, die

gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch einen Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen. Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntniß der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, daß wir eben für diesen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch' ungeheuere Bewandtniß es aber mit diesem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigennütziges Spiel zu treiben ist, erfuhr ich heute an dem vollständigen Verunglücken der Absicht der großen Künstlerin. Das tonlose, mit heiserem Klange herausgepreßte Wort übergoß mich und das ganze Publikum wie mit kaltem Wasser, so daß wir Alle in ihm nichts ersahen, als einen manquirten Theatereffekt. — Waren nun die Erwartungen des Publikums, welches außerdem mit doppelten Preisen das Kuriosum, Spontini dirigiren zu sehen, zu bezahlen hatte, zu hoch gespannt gewesen; mochte der ganze Styl des Werkes mit seinem französirten antiken Süjet, trotz der Pracht und Schönheit der Musik, unwillkürlich etwas veraltet vorkommen, oder mochte endlich auch der unglücklich matte Schluß, fast ähnlich wie der verfehlte dramatische Effekt der Devrient, ernüchternd wirken, kurz, es wollte zu keinem rechten Enthusiasmus kommen, und der Erfolg des Abends erklärte sich als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meister, welcher mit seiner ungeheueren Rüstung von Orden eine mich peinlich berührende Erscheinung abgab, als er dem kurzathmigen Hervorrufe des Publikums durch dankenden Hervortritt auf der Bühne entsprach.

Niemandem war dieser nicht sonderlich erquickliche Erfolg weniger entgangen, als Spontini selbst. Er beschloß einen besseren Anschein

zu ertrotzen, und bestand hierzu auf der Ergreifung des Mittels, welches er in Berlin fortgesetzt anzuwenden gewohnt war, um seine Opern stets vor vollem Hause und belebtem Publikum zu geben. Er wählte nämlich immer die Sonntage hierfür, weil ihm die Erfahrung gezeigt hatte, daß Sonntags stets das Haus voll und das Publikum belebt war. Da nun der nächste Dresdener Sonntag, an welchem er seine „Vestalin" nochmals zu dirigiren sich erbot, noch etwas fern lag, verschaffte uns diese neue Verlängerung seines Aufenthaltes den wiederholten Genuß des besonderen Interesses, mit Spontini öfter in geselligem Verkehr zusammen zu sein. An die theils bei Frau Devrient, theils auch bei mir, in der Unterhaltung mit Spontini verlebten Stunden habe ich eine so genaue Erinnerung bewahrt, daß ich davon gern Einiges mittheile.

Unvergeßlich bleibt mir ein Gastmahl bei der Schröder-Devrient, in Folge dessen wir mit Spontini und seiner Frau (einer Schwester des berühmten Pianofortefabrikanten Erard) lange unter sehr anregenden Gesprächen zusammen waren. Seine gewöhnliche Theilnahme an der Unterhaltung war ein vornehm ruhiges Anhören der Gespräche Anderer, welches die Erwartung, um seine Meinung ersucht zu werden, auszudrücken schien. Sobald er dann sprach, geschah es mit rhetorischer Feierlichkeit, in scharf präzisirten Sätzen von kategorischer Tendenz und mit dem Accent, der jeden Widerspruch als eine Beleidigung erklärte. In steigende Aufregung gerieth er jedoch, als wir nach dem Dîner näher zusammenrückten. So weit ihm dieß möglich war, schien er mir wirklich seine besondere Zuneigung geschenkt zu haben; er erklärte offen, daß er mich lieb habe und dieß mir nun dadurch bezeugen wolle, daß er mich vor dem Unglück bewahre, in meiner Carrière als dramatischer Komponist fortzufahren. Er glaube wohl, daß es ihm schwer fallen werde, mich von dem Werthe eines solchen Freundschaftsdienstes zu überzeugen; da er es aber für wichtig halte, auf diese Weise für mein Glück zu

sorgen, werde es ihn nicht verdrießen, zu diesem Zwecke ein halbes Jahr in Dresden zu verweilen, welche Gelegenheit wir ja zugleich dazu benützen könnten, seine übrigen Opern, namentlich auch „Agnes von Hohenstaufen", unter seiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

Um seine Ansicht des Verderblichen der Carrière eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontini's zu bezeichnen, begann er mit einem seltsamen Lobe für mich; er sagte: „quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire". Um nun zu zeigen, was er unter diesem Paradoxon verstehe, holte er folgendermaßen aus: „après Gluck c'est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j'ai introduit le ‚Vorhalt de la sexte' dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'était des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue." Seit dieser Zeit habe er sich abermals mit einem Süjet „les Athéniennes" zu beschäftigen gesucht; er sei sogar dringend vom Kronprinzen, dem jetzigen Könige von Preußen, zur Vollendung dieser Arbeit aufgefordert worden, — und zugleich zog er aus seinem Portefeuille zum Zeugniß der Wahrheit einige Briefe dieses Monarchen hervor, welche er uns zu lesen gab. Erst nachdem dieses sorgfältig unsererseits geschehen war, fuhr er fort, daß er trotz dieser schmeichelhaften Aufforderung die musikalische Bearbeitung des übrigens sehr guten Süjets aufgegeben habe, weil es ihm zu Sinnen gekommen sei, daß er unmöglicher Weise seine „Agnes von Hohenstaufen" übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde. Die Konklusion lautete nun: „Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne

pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?" Daß diese Behauptung nicht etwa nur eine Phrase sei, sondern auf der genauesten wissenschaftlichen Untersuchung beruhe, dafür führte er das Zeugniß seiner Frau an, welche mit ihm eine voluminöse Abhandlung eines berühmten Mitgliedes der französischen Akademie, dessen Schrift aber aus gewissen Gründen durch den Druck nicht veröffentlicht worden sei, gelesen habe. In dieser sehr eingänglichen Abhandlung von dem größten wissenschaftlichen Werthe sei nachgewiesen, daß ohne den von Spontini in der Vestalin erfundenen Vorhalt der Sexte die ganze moderne Melodie nicht existiren würde, und daß jede melodische Form, deren man sich seitdem bedient hätte, lediglich seinen Stücken entnommen sei. Ich war starr, hoffte aber doch den unerbittlichen Meister mindestens über die ihm selbst vorbehaltenen Möglichkeiten zu einer besseren Meinung zu bringen. Ich gab zu, daß dem allen gewiß ganz so sei, wie jener Akademiker es bewiesen; dennoch frug ich ihn, ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatisches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetischer Tendenz vorgelegt würde, er aus dieser auch Anregung zu neuer musikalischer Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrthum enthalte: worin sollte dieses Neue bestehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien." Er hoffe doch nicht, daß ich etwa das sogenannte romantische Genre „à la Freischütz" im Sinne habe? Mit solchen Kindereien gebe sich kein ernster Mann ab; denn die Kunst sei etwas Ernstes, und allen Ernst habe er erschöpft. Aus welcher Nation endlich sollte auch der Komponist kommen, der ihn überbieten könnte? Doch nicht etwa von den Italienern, welche er einfach als cochons traktirte, von den Franzosen, welche es nur diesen

nachgemacht hätten, oder von den Deutschen, welche nie aus ihren Kindereien herauskommen würden, und bei denen, wenn jemals gute Anlagen unter ihnen gewesen wären, jetzt durch die Juden bereits Alles verdorben sei? „Oh, croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu.“

Unsere liebenswürdige Wirthin glaubte nun zu bemerken, daß es gut sei, den sehr aufgeregten Meister etwas zu zerstreuen. Das Theater lag nur wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernt; sie lud ihn ein, sich von einem Freunde, der sich unter den Gästen befand, hinüber geleiten zu lassen, um von einer Aufführung der „Antigone“, welche soeben dort vor sich ging, und die ihn gewiß wegen der antiken Einrichtung der Bühne, nach Semper's vorzüglichem Arrangement, interessiren würde, sich etwas anzusehen. Er wollte dieß abschlagen, da er behauptete, dieß Alles schon besser von seiner „Olympia“ her zu kennen. Dennoch gelang es, ihn dazu zu bewegen; nur kehrte er nach kürzester Zeit wieder zurück, und erklärte verächtlich lächelnd, genug gesehen und gehört zu haben, um in seiner Meinung bestärkt zu sein. Sein Begleiter erzählte uns, daß, kurz nachdem er mit Spontini auf die fast ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, dieser beim Beginne des Bacchus-Chores sich zu ihm umgewendet habe: „C'est de la Berliner Sing-Académie, allons nous en“. Durch die geöffnete Thüre sei ein Streiflicht auf eine zuvor unbemerkte einsame Gestalt hinter einer Säule gefallen; der Begleiter habe Mendelssohn erkannt, und sofort geschlossen, daß dieser Spontini's Äußerung vernommen habe.

Aus den sehr erregten Äußerungen des Meisters ging uns in der Folge noch deutlich hervor, daß er es darauf abgesehen habe, von uns veranlaßt zu werden, längere Zeit in Dresden zu verweilen, und seine sämmtlichen Opern zur Aufführung zu bringen. Bereits

glaubte aber Frau Schröder-Devrient weise daran zu thun, in Spontini's eigenem Interesse, da sie ihm einen ärgerlichen Mißerfolg seiner leidenschaftlich genährten Erwartungen betreffs der Aufnahme einer zweiten Aufführung der Vestalin ersparen wollte, eben diese Aufführung während seiner Anwesenheit zu verhindern. Sie schützte wiederum ein Unwohlsein vor, und ich erhielt von der Direktion den Auftrag, Spontini von der voraussichtlich längeren Verzögerung in Kenntniß zu setzen. Dieser Besuch war mir so peinlich, daß es mir lieb war, mich vom Musikdirektor Röckel, welchen Spontini ebenfalls liebgewonnen hatte, und welchem das Französische weit geläufiger war als mir, begleiten zu lassen. Mit wahrer Bangigkeit traten wir ein und vermutheten, einen bösen Auftritt erleben zu müssen: wie erstaunt waren wir dagegen, als wir den Meister, welcher durch ein Billet der Devrient bereits freundlich unterrichtet war, mit heiter verklärter Miene antrafen. Er eröffnete uns, daß er auf das Schnellste nach Paris reisen müsse, um von dort so bald wie möglich nach Rom zu gelangen, wohin er vom heiligen Vater berufen sei, von dem ihm soeben die Ernennung zum „Grafen von San Andrea" zugekommen sei. Zugleich zeigte er uns noch ein zweites Dokument, durch welches ihm der König von Dänemark „den dänischen Adel verliehen habe"; es war dieß nämlich die Ernennung zum Ritter vom Elephanten-Orden, welcher allerdings Adelswürde verleiht; er erwähnte aber nur dieses Adels, nicht des Ordens, weil ihm dieß schon zu gemein war. Seine stolze Genugthuung hierüber äußerte sich mit fast kindischer Freude; aus dem engen Kreise der Dresdener Vestalinoperation war er wie durch Zauber befreit und in ein Reich der Glorie versetzt, aus welchem er auf die Opernnöthen dieser Welt mit engelhaftem Behagen herabblickte. Von mir und Röckel wurden der heilige Vater und der König von Dänemark innig gepriesen. Wir schieden mit Rührung von dem seltsamen Meister, und, um ihn ganz glücklich zu machen, gab ich ihm das Versprechen, seinen Freun-

desrath im Betreff des Opernkomponirens recht angelegentlich zu überdenken.

Über seinen endlich erfolgten Tod theilte mir Berlioz, der sein Sterbelager nie verließ, mit, daß der Meister sich auf das Äußerste gegen sein Sterben gesträubt habe; wiederholt rief er: „je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!“ Als ihn Berlioz tröstete: „comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!“ verwies ihm dieß Spontini ärgerlich: „ne faites pas d'esprit!“ — Die Nachricht von seinem Tode, welche ich in Zürich erhielt, berührte mich, trotz aller wunderlichen Erfahrungen und Erinnerungen, doch sehr bedeutsam: ich gab meiner Stimmung und meinem Urtheil über ihn einen gedrängten Ausdruck in der „Eidgenössischen Zeitung“, wobei ich besonders das an ihm hervorhob, daß er, im Gegensatze zu dem jetzt herrschenden Meyerbeer und selbst zu dem noch lebenden greisen Rossini, sich durch einen wahrhaften Glauben an sich und seine Kunst ausgezeichnet habe. Daß dieser Glaube, wie ich es fast zu meinem Entsetzen erleben mußte, in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet war, verschwieg ich.

Ich entsinne mich nicht, in meiner damaligen Stimmung in Dresden Veranlassung gefunden zu haben, über die höchst sonderbaren Eindrücke, welche ich von der merkwürdigen Begegnung mit Spontini erhielt, gründlicher nachzudenken, um sie mit meiner, eben hierbei nichtsdestoweniger gesteigerten, Hochachtung für den großen Meister in Übereinstimmung zu bringen. Offenbar hatte ich nur seine Karrikatur kennen gelernt; die Anlagen zu einer so auffallenden Übertreibung des Selbstbewußtseins mögen allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich sein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz wesenhaften Verfalles der musikalisch dramatischen Kunsttendenz der Periode, welche Spontini in einem so unklaren und nichtigen Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah. Daß er sein Hauptverdienst ganz überraschender Weise in Neben-

dinge setzte, zeigte an, daß sein Urtheil kindisch geworden war; dieß konnte jedoch in meinen Augen den ungemeinen Werth seiner Werke, mochte er selbst ihn auch in monstruöser Übertreibung begreifen, deßhalb nicht herabsetzen. Was ihn dagegen zu so maaßloser Selbstschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nicht minder zu seiner Rechtfertigung dienen; denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Inneren mich ihm verwandter, als ich damals noch laut gestehen mochte. So kam es, daß sonderbarer Weise diese Begegnung in Dresden, so durchweg lächerliche Züge sie fast einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer beinahe grauenvollen Sympathie für diesen Mann erfüllte, dessen Gleichen ich nie wieder begegnen sollte.

Nachruf

an

L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.

(Brieflich an einen älteren Freund in Dresden. Paris 1860.)

Fast gleichzeitig starben mir zwei theuere, hochverehrungswürdige Greise. Der Verlust des Einen traf die ganze musikalische Welt, die den Tod Ludwig Spohr's betrauert: ihr lasse ich es zu ermessen, welch' reiche Kraft, welch' edle Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Heerde bewahrten. Dieß schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit Einem Zuge Das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dieß war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes,

feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jessonda“ zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! —

Fast hielt ich bei der Nachricht seines Todes nur die beglückende Erinnerung meiner einstigen persönlichen Begegnung mit Spohr im wehmüthig freudigen Nachgefühle fest, als diese Saite rein menschlicher Theilnahme bis zum schmerzhaftesten Erklingen berührt ward, da ich den Tod unseres theueren Fischer erfuhr. Hier durfte die Achtung vor dem bescheidenen Kunstgenossen ganz in das Gefühl trauervoller Verehrung des lieben, menschlichen Freundes aufgehen; und doch mußte ich, wie die beiden Todesfälle in der Zeit sich so nahe berührten, auch in dem Wesen der beiden Geschiedenen eine so nahe Verwandtschaft erkennen, daß Beide mir fast wie in Einen zusammentraten. Des berühmten, hochbegabten Meisters Andenken wird weit und breit, und besser als durch mein geringes Wort gefeiert werden: aber dieses herrlich kräftigen, über Alles liebenswerthen Greises, unseres theueren Fischer Gedenkfeier, möchte ich für den bei weitem kleineren Kreis seiner Kenner gern selbst übernehmen. Und wie leicht wird mir die Mühe werden; wie weniger Worte bedarf es, um Denen, die ihn kannten, den Vortrefflichen zu loben. Denn, nicht Schöpfer und Autor, machte er sich eben nicht weithin, sondern nur den Wenigeren bekannt, die seinem unmittelbaren Wirken, seiner praktischen Thätigkeit, seiner unübertrefflichen Freundschaft näher standen. Aber gern leihe ich Denen, die sich recht bewußt werden wollen, was sie in Fischer verloren, mein Wort, indem ich am besten ihnen sage, was ich an ihm verlor.

Es wird nun bald zwanzig Jahre, daß ich, wie ich jetzt von Paris aus meinen letzten Gruß an ihn sandte, von eben daher mit

der Bitte mich an ihn wandte, meinen in Dresden eingereichten „Rienzi" unter seinen Schutz zu nehmen. Allerhand Bedenken antworteten mir; zweifelhaft über den Grund dieser Bedenken machte ich mich bald selbst nach Dresden auf, und woher Fischer's Bedenken rührten, ward mir schnell freudig klar, als er zum Willkommen aufsprang und den persönlich ihm noch Unbekannten mit stürmischer Zärtlichkeit umarmte. Diese erste Wohlthat vergesse ich nie: sie war das erste, allererste Ermuthigende, was den gänzlich hilflos unbekannten, von der Noth hart gedrängten, jungen Künstler auf seinem Lebenspfade begrüßte. Ich darf gerade Dir, mein Freund, dieß mittheilen, denn Dir brauch' ich nicht zurückzurufen, welchen Antheil eben Du auch an diesen Ermuthigungen hattest. Da war denn der Anhalt gefunden, von dem aus aller Art „Bedenken" allmählich glücklich überwunden wurden. Die wachsend enthusiastische Theilnahme unseres Tichatschek für seine Aufgabe, für das ganze Werk, theilte, wie in unseren Zeiten wohl kaum je erlebt, sich bald allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum — — durch das Wunder jener wärmsten Theilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi" zu seinem kühn adoptirten Liebling. Da war denn unser Fischer immer ruhiger geworden, und wie im zarten Wissen, daß er der erste war, der mich anerkannt und den Anstoß zum Gelingen gegeben, heftete er nun still verklärt das liebe, klare Auge auf mich, als wollte er sagen: ja, das wußte ich, daß das so kommen würde! Von nun an war ich seine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war sein Genuß, meine Noth war seine Mühe, mein Erreichen sein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein Anderer, überschritt er aber alles Maaß, wenn es galt, in besonders schwierigen Aufgaben mir beizustehen. Gelang nun, was ich wie tollkühn gefordert hatte, welch' freudiges Lachen strahlte dann aus seinen Mienen. Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe seine

Leistungen als Chordirigent reichten und diese Leistungen bis tief in die Geschichte der Kunst hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir Alle, als er das Unglaubliche zu Stande brachte, und z. B. seinem Theaterchor die Bach'sche Motette: „Singet dem Herrn“ auf eine Weise einstudirte, daß ich auf die ungemein virtuose und sichere Leistung der Sänger hin mich selbst veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato“ aufgefaßte erste Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unsere Kritiker zu Tode erschreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethoven's beruhte, meiner Auffassung nach, auf einem Vortrage der Chöre von solch' zuversichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabsichtigte, wie er aber einzig durch Fischer's, meinem Ermessen nach, ganz beispiellose Leistung als Chordirektor zur Wirklichkeit werden konnte. Diese und viele ähnliche Leistungen reihen Fischer geradesweges in die Kunstgeschichte unter die Namen aller Derer ein, die um die Verbreitung des Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten. Aber je mehr hier das Verdienst unbeachtet bleibt, desto gerechter ist es, einmal erwähnt, es besonders stark zu kennzeichnen. Und deßhalb sei denn darauf aufmerksam gemacht, wie jene, oft kaum dem wahren Urheber gedankten Leistungen, die Erfolge unsäglicher Mühsale und Bekümmernisse sind. Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten mußte; da waren ihm gute Sänger erkrankt, die besten, durch verweigerte Zulage, entlassen: der Rest ermüdet, durch übermäßige Beschäftigung außer Stande gesetzt, durch Verwendung zu Statisten bei Schauspielproben zurückgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nichts gern schnell zum Bruche trieb, sondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu schaffen suchte. Da kamen wir denn wohl auch hinter einander, und der Kräftige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, da auch er ja nur wollte, was ich wollte. Und nun gelang es doch,

Gott weiß, wie? Aber es gelang. Und nun die Freude, dieses Schwelgen der Versöhnung!

So war unser Kunstwirken und unsere Freundschaft ein stets sich ergänzendes und neu sich belebendes Eines, und ich kann den Kunstgenossen vor Aller Augen feiern, indem ich den Freund preise! —

Was hatte nun der Arme mit mir für Noth! Besonnen und nüchtern in seinem reifen praktischen Dafürhalten vom Wesen der Dinge dieser Welt, welch' tiefen Kummer, welche Schmerzen litt er um mich, als ich ihm entrissen wurde, und mich das Schicksal weit von ihm forttrieb, um — wie ich doch vor wenigen Monaten jetzt noch es anders hoffen zu dürfen glaubte — nie wieder ihm die Hand drücken zu können! Konnte mir diesen seltenen Mann etwas noch theuerer machen, als es unser Zusammenleben gethan hatte, so war dieß unsere Trennung. In seinem ersten Briefe, den er mir in das Exil nachsandte, schlug der Schmerz und die Liebe wie in hellen Flammen hervor; das brüderliche D u, das ich ihm einst angetragen, und das der Wunderliche um unserer äußeren Stellung willen abgelehnt hatte, trug er mir nun feurig entgegen; der Vater umfing inbrünstig den geliebten, verlorenen Sohn. Einst war ich seine Freude, nun war ich seine Sorge. Und wie sorgte er um mich! Als sich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug, und meine Opern, die fast kaum den Bezirk Dresdens überschritten hatten, mit plötzlich wachsender Ausdehnung sich über Deutschland verbreiteten, da ging seine S o r g e allmählich in die B e s o r g u n g über, und wo der Jugendliche erlag, trat der rüstige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, verpackte, korrespondirte, trieb an, hielt ab, damit i ch nur Ruhe hätte, um wieder arbeiten und meiner Kunst mich hingeben zu können. Nun gelang's einmal wieder, und er hatte wieder Freude! Aber sie blieb ihm immer getrübt: wann werde er mich endlich einmal wiedersehen? Würde er es je wieder? Zuletzt, da ihm alle Hoffnung sank, wollte er sich selbst aufmachen, um mich unter den fernen Alpen

aufzusuchen. Da erkrankte er: den Freund mußte er aufgeben, und sein Erspartes dafür an eine Kur wenden. Ich hatte so sicher gehofft, ihn zu sehen, erfahre nun von seiner Todeskrankheit und kann ihm nur — schreiben. Er stirbt, und mein Brief trifft ihn nicht mehr! —

Fahr' wohl, mein edler, theuerer Freund! Meine Heimath ist mir nun um Vieles fremder geworden, und ganz nahe lebst Du nun in meinem Herzen, dort, wohin ich Dich überall mit mir trage!

Es leben nicht Viele auf dieser Welt, wie dieser Seltene war. Ist es dem Künstler gestattet, diesen Mann an der Hand der Freundschaft vor das Auge der Welt zu ziehen, so ist es, um auch in ihm den hochverdienten, seltenen Kunstgenossen zu zeigen. Seinen trauernden Erben hinterläßt er einen Schatz, der, wie rührend in seiner Entstehung, reich und lohnend dem ernsten Musiker sich bietet. Wenn Fischer von den Plagen seines Amtes, den Mühen seines Berufes, von den Sorgen um seine Freunde sich für wenige ruhige Stunden in sein Haus zurückgezogen, da traf ich ihn oft über dem Labsal, das er zu seiner Erholung sich bereitete: mit seiner sauberen Hand schrieb er für sich allerhand seltene und kostbare Tonwerke, namentlich für vielstimmigen Gesang, und älterer, den Meisten kaum dem Namen nach bekannter Meister, ab. Meinem staunenden Lächeln entgegnete er: so fülle er seine Zeit angenehm aus und lerne dabei ungemein viel; denn könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so glaube er, sei das Beste, sie geradesweges abzuschreiben; man studire sie da so gründlich. Und dieser Mann kam im ersten Jünglingsalter zum Theater, ward Schauspieler, gewann seiner Zeit als Baßbuffo die leidenschaftliche Gunst des Leipziger Publikums; aber das genügte ihm nicht; ihn trieb es zum Ernst seiner Kunst; so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward — neben seiner Stellung als Schauspieler — Chordirektor, erwarb sich wiederum als solcher höchsten Ruhm, und studirte immer fort, um sich rüstig zu erhalten, an den ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen An=

theil zu nehmen, und vor Allem sein Verständniß auch jedem Fortschritt, jeder Ausbildung des Älteren offen und frei zu erhalten. Und damit wurde es ihm möglich, selbst so bezweifelten und mistrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach Bedenken und freundlichem Kopfschütteln, endlich mit schöner Unbedenklichkeit die Hand beim Willkommen entgegenzustrecken, zu ihrer Verwirklichung mitzuhelfen, und durch seine Liebe sich vollkommen mit dem Autor zu verschmelzen.

Wahrlich: es ist ein Trost, daß es Solche giebt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem Solchen begegnet zu sein! Es ist eine tiefe Trauer, einen Solchen scheiden zu sehen! — Und so wagte ich es, unseren lieben Fischer an des gefeierten Spohr Seite zu stellen: der Tod vereinte für mich Beide, und schmolz sie in Eines zusammen. Die Bedeutung des Inhaltes ihres Lebens läßt sie sich gleich erscheinen: was den Einen durch Autorbedeutung und Ruhm voranstellt, möchte ich, um dem Drange meines Herzens zu folgen, dem Andern so gern von meinen eigenen abtreten, müßte ich nicht glauben, in seiner seligen Abgeschiedenheit ihn mehr zu befriedigen, wenn ich Alles ihm nur durch meine volle Dankbarkeit und Liebe ersetze. —

Gluck's Ouvertüre

zu „Iphigenia in Aulis“.

Eine Mittheilung

an den Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Wundern Sie sich nicht, werther Freund, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitschrift zusende, trotz meiner vor Kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr im Stande fühlte, mit irgend welchen litterarischen Arbeiten mich zu befassen. Mit einer größeren künstlerischen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich bloß auf schönes Wetter: gerade heute ist's aber so grau am Himmel und auf Erden, daß mir fast nur noch theoretische Grillen zum Zeitvertreib einfallen mögen. Doch sinke ich unter diesem grauen Einflusse noch nicht so tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulassen; im Gegentheil bin ich sehr friedfertig gesinnt, seit ich fortgesetzt die Erfahrung mache, daß so Viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, sich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entschädigt, daß Viele in ihrer Weise fortfahren, sich und Anderen weiszumachen, sie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künstlerische Mittheilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünstig aufnehmen: sie betrifft einen neuen Schluß zu Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“.

Wie Sie wissen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft, eine Beethoven'sche Symphonie, oder etwas dem Ähnliches, einstudire. Die nächste Anregung dazu ging — und geht fortgesetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich so eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrath Hitzschold aus Dresden, dem meine Auffassung der Symphonieen leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werther Freund, der weder Musik treibt noch musikalische Zeitungen liest, den Wunsch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von dessen Musik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächst an nichts Anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Aktes aus einer Gluck'schen Oper, und zwar eben im Konzert. Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Konzertorchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauße und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben. Das ist nun einmal die „Einseitigkeit" meines Wesens, daß ich, wo die künstlerische Täuschung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Musiker von Fach so leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluck'schen Opernscene für meinen Freund auf, so blieb mir nichts Anderes übrig, als die Wahl des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Takten in die erste Scene der Oper über, und hat somit für sich keinen Schluß. Doch entsann ich

mich, in meiner Jugend in Konzerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris" im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reissiger, diese Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten Schlusse gehört zu haben: daß sie damals stets einen kalten, gleichgiltigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dieß einzig einem, später mir klar gewordenen, vollständigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozart'schen Schlusse selbst zuschreiben zu müssen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozart's in einer Probe mit dem Orchester vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den ersten acht Takten unmöglich, weiter spielen zu lassen: ich fühlte sogleich, daß, wenn dieser Mozart'sche Schluß an und für sich sehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluck'schen Ouvertüre stimme, er vollends gar nicht anzuhören sei, sobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonstückes ausgeführt werde. — Mit diesem Tempo verhält es sich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgender Maaßen. —

Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaaße hinaus. Man war dieß so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Gluck'sche „Iphigenia" selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dieß Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre sogleich die erste Scene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit

dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro" bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dieß Jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Akte die Scene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehntheilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das Tempo hier mit „Allegro" bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Sylbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modifikation nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende, Tempo „Andante" beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante" geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Scene unverändert fort.

Diese Eigenthümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Konzertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakte zum zwanzigsten Takte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro" überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise, die Gluck'sche Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurtheilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluck'sches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dieß nicht stets empfand, daß

es ihm nicht von je einleuchtete, wie es mit dieser gepriesenen Ouvertüre, die man stumpf und gleichgiltig sogar vor einer ganz anderen Oper als Einleitung spielen konnte (was unmöglich gewesen wäre, wenn man sie richtig verstanden hätte), eine andere Bewandtniß haben müsse, das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unserer Jugend, einen solchen Ballast von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsrespekt mit uns herumschleppen, daß wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl bestimmender Eindruck uns das Truggebild verscheucht, kaum begreifen können, wie wir dieses je für etwas Wesentliches, Wirkliches und Ächtes zu halten vermochten. — Doch giebt es viele ganz Glückliche, denen auch dieser Eindruck und diese Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Bestimmung desselben durch neue Erscheinungen so fern von sich halten können, daß sie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben was sie waren, oder wozu sie in einer früheren einzigen Entwickelungsperiode gemacht worden sind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluck'schen Ouvertüre ein Beispiel erzählen.

Als ich seiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis" bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'sche Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzig richtige Erfassen des Zeitmaaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszusprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Nothwendigkeit einer ganz anderen Auffassung des Vortrages auf: ich erkannte die

massive Breite des ehernen Unisono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Skala auf= und ab=steigenden Viertel=Bewegung der Bässe; namentlich aber begriff ich nun erst die Bedeutung der zarten Stelle:



mit der rührend anmuthigen zweiten Hälfte:



die früher, in doppelt schnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders möglich) heruntergespielt, auf mich stets den lächerlichen Eindruck einer bloßen schnörklichen Floskel gemacht hatte. — Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffassung ein, und leitete durch ihren schönen Vortrag der Ouvertüre somit würdig die warme und lebendig gefärbte Darstellung des ganzen Werkes ein, das den populärsten, d. h. am wenigsten affektirten Erfolg unter allen Gluck'schen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrezensenten Dresdens, Herrn C. Banck. Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung Gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewissenhaftesten und überzeugtesten zu Werke ging,

am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu thun, für ganz verwahrlost zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des großen Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthema's das Tempo, ebenso nothwendig wieder für den Charakter dieses Thema's, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritiker, ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte. Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Musiker, dem Musiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, sollte ich bei dieser Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Komponisten, der sich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich denn auch freundschaftlich über diesen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechsel in der Ouvertüre nicht stattfinde, mußte er mir, gestützt auf die ächte Partitur, allerdings zugeben: nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit alsogleich den Anfang



in dem schnellen Zeitmaaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für Denjenigen, der weder sich noch Andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respekt vor eben

dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Theil der Autoritäts-Basis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musiziren, komponiren, dirigiren und — kritisiren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer selbst, um ihrer sonst ganz nichtigen Existenz willen: denn das Eine zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradesweges die sinnloseste Entstellung zu Theil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen gerathen! —

Sie sehen, geehrter Freund, ich hatte Manches auf dem Herzen, was ich „dilettantischer" Musiker bei dieser Veranlassung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch seinen Schluß zur Iphigenien-Ouvertüre neuerdings in so starke Verlegenheit setzte, daß ich fast daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieses Werkes einen Begriff von Gluck'scher Musik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimnisse der eigentlichen, zünftigen Tonkunst, erkannte nämlich — wie gesagt — daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verstümmelten Vortragsweise kennen gelernt hatte, und den deutlichsten Beweis, daß ein entstellter Vortrag selbst den genialsten Musiker zu einer ganz falschen Auffassung eines fremden Tonwerkes, das durch sonstige Vorzüge allerdings immer noch imponiren kann, bestimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der seinen glänzenden, aber gänzlich unpassenden Schluß gewiß nicht geschrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verstanden hätte. — Was sollte ich nun thun? Selbst einen Schluß machen! Das war kinderleicht für jeden Musiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur so weit mit Musik einzulassen getraue, als ich in ihr dich-

terische Absichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluck'schen Ouvertüre eine dichterische Absicht zu Grunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Drama's mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und neben einander gestellt seien. Ich sage: neben einander gestellt; denn aus einander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist. Der ganze Inhalt der Gluck'schen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmuth, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts Anderes, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwickelung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

Daß Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zu Grunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau Das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts Anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dieß nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.

Demjenigen, der nun diese Ouvertüre zum Zwecke einer besonderen Aufführung im Konzert mit dem hierzu nöthigen musikalischen Schlusse versehen wollte, stellte sich, sobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, sowie der Eigenthümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erstrebt und gewollt ist, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive schließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war sehr leicht für alle die Jubelouvertürenschreiber unserer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluck'scher Musik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beste Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Noth half, daß ich beschloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motives eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schließen,

daß wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunstwerk gäbe übrigens auch einen vollen, behaglichen Frieden? Ist es nicht eine der edelsten Wirkungen der Kunst überhaupt, in einem höchsten Sinne nur anzuregen? —

Gar sehr begünstigte mich für mein Vorhaben auch der Umstand, daß die Ouvertüre mit der ersten Scene der Oper wirklich wieder in jenes früheste Motiv zurückleitet; gewiß that ich somit auch dem rein musikalischen Gefüge die mindeste Willkür an, indem ich den ursprünglichen Gedanken, ganz wie der Meister selbst, aufnahm, und nur zum einfachen Schlusse in der Tonika führte. —

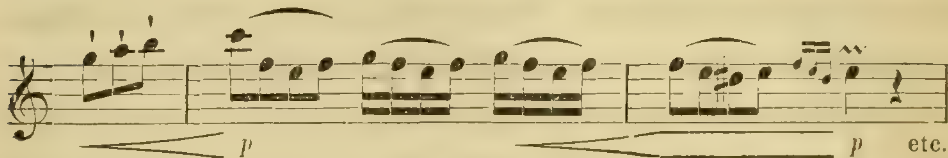
Diesen Schluß, in welchem sich glücklicherweise so viel wie gar nichts von meiner besonderen Erfindung verhält, theile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Sie gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Öffentlichkeit*). Vielleicht theilt dieser oder jener Dirigent von Konzertaufführungen meine Ansicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erscheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Rathschlägen im Betreff des Zeitmaaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewiesen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von selbst das Rechte an die Hand giebt. Ich theile diesen meinen verhofften Gesinnungsgenossen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfnisse, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenstande genug zu thun, mich veranlaßt fühlte, die ersten acht Takte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Crescendo, die darauf folgenden elf Takte hingegen in einem ebenso unmerklichen Decrescendo vortragen zu lassen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violinisten mit so großem Bogenstrich wie möglich**) die

---

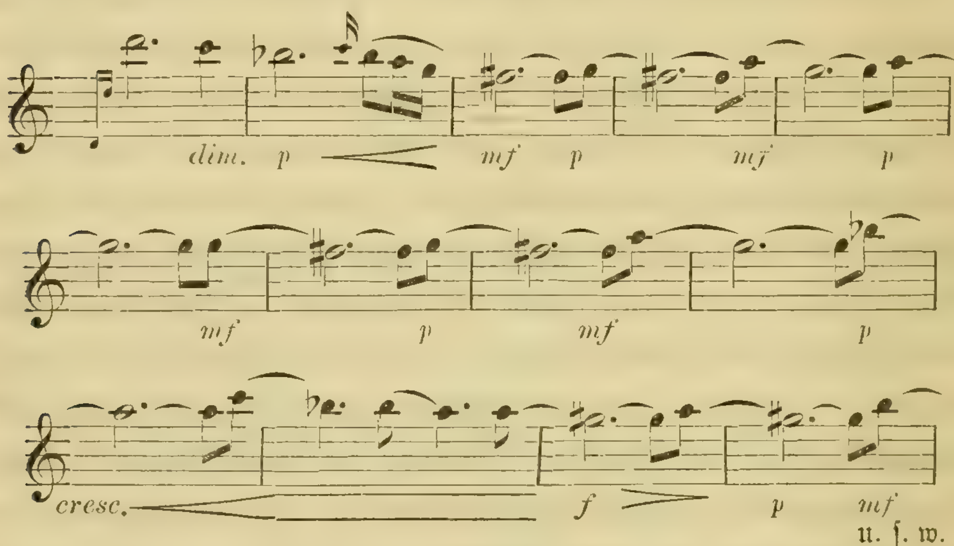
*) Die Erneuerung dieser Veröffentlichung behält sich der Autor für eine besondere Herausgabe der ganzen Ouvertüre vor.

**) Diesen Bogenstrich kennen die Violinisten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

Sechzehntheil-Figuren hatte ausführen lassen, hielt ich für die zarte Stelle:



auf die Geltendmachung der soeben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieses Motiv den ihm eigenen, bei schnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten schien. Für das dritte Thema, und den Übergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:



Einige fernere Nüancirungen in diesem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben sich ganz von selbst. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beschleunigung des Zeitmaaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor schon bezeichnet. Daß Alles, was ich hier angebe, aber nie grell, sondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das ist allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancirungen die wichtige Hauptsache, weßhalb man eigentlich bei dergleichen Mittheilungen nicht behutsam genug sein kann. — —

Sie sehen, werther Freund, aus dieser versuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluck'schen Ouvertüre im Konzertsaal, daß ich, der ich doch sonst von Konzerten nichts wissen will, mich in die Verhältnisse zu schicken weiß; daß ich dieß allerdings nicht aus Respekt vor den Verhältnissen thue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlassung zur Aufführung der Iphigenien=Ouvertüre erwägen. Fast keine andere Bewandtniß hat es auch mit der Veranlassung zu dieser Mittheilung, die ich durch Sie an Niemand richte, als an Die, welche gern eine Mittheilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerstörer unserer musikalischen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Musikheroen der Vergangenheit schufen, halten und ausschreien zu müssen glauben, recht empfindlich dadurch zu strafen, daß ich ihnen zu ihrer Beschämung erst das richtige Verständniß jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falsche Absicht unterlegen, denn an der Beschämung, oder gar Belehrung dieser Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines solchen Beginnens, oder auch weil es mir so gar gleichgiltig ist, zu erfahren, was mit ihnen anzustellen wäre, so wenig gelegen sein, daß ich große Lust hätte, um mich vor jeder solchen Unterstellung zu wahren, gerade hier schließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das Vernünftigste hielte, wenn wir von Gluck und Konsorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meist so geistlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respekt vor ihnen, uns nur völlig konfus machen, und unserer letzten Produktivität berauben muß.

Hoffentlich liest Hr. Fétis oder Hr. Bischoff nur den groß gedruckten Schluß dieser Mittheilung, und erhält somit Veranlassung,

von Neuem Zeter über mich zu schreien, was mich höchlich vergnügen sollte, da ich in meiner Einsamkeit sehr unterhaltungssüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Produkte einer grauen Wetterlaune, und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

Über die Aufführung

des

„Tannhäuser".

Eine Mittheilung

an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächster Zeit meinen „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Dieser unerwartete und von mir keinesweges veranlaßte Fall läßt mich zunächst das Hinderliche des Umstandes, daß ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, so stark empfinden, daß ich eine Zeitlang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte. — Wenn das Werk des Künstlers erst da seiner wirklichen Ausführung entgegengeht, wo es zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatische Dichter oder Musiker erst da seine entscheidende Wirksamkeit auszuüben beginnt, wo er seine Absicht den künstlerischen Organen, die sie verwirklichen sollen, zur innigsten Kenntniß zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verstanden, die verständlichste Darstellung durch sie zu ermöglichen: so ist nirgends diese letzte Wirksamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, und für die ihnen nöthige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung

des Wesens des betreffenden Kunstgenre's in das Auge gefaßt worden ist. Niemandem kann dieß klarer geworden sein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelnheiten, aus deren genauer Beachtung erst eine durchaus richtige Auffassung des Ganzen von Seiten der darstellenden Künstler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verständigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anriethen, dem Versuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegenzutreten, so geschah dieß im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch schriftliche Mittheilung an die betreffenden Dirigenten und Darsteller die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die sich mir für den „Tannhäuser" meldeten, hat sich aber kürzlich so ansehnlich vermehrt, daß Privatmittheilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darsteller mir zu einer ermüdenden Last werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen summarischen Mittheilung, die ich in Form einer Broschüre zunächst an alle Diejenigen richte, deren Verständnisse und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

Die musikalischen Dirigenten unserer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dem entsprechend beschränken sich unsere Regisseure einzig auf die Scene, mit völligem Außerachtlassen des Orchesters. Aus diesem Übelstande ergiebt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgend welches Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maaßstab für das Verständniß desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und Alles was von den Formen dieses Genre's abweicht, muß ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Scene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absoluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem scenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maaß, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmaaß und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den scenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende der Art zu beirren, daß sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Scene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darstellung veranlaßt fühlen, die in

ihrer ganzen wunderlichen Übereinstimmung die stereotype Konvention der modernen Operndarstellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geistvolle dramatische Kompositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit verstümmelt werden müssen; es ist aber auch ebenso gewiß, daß selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Darstellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den groteskesten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatische Komposition wie mein „Tannhäuser", deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Scene und Musik beruht, geradesweges umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der musikalischen und scenischen Dirigenten bei der Darstellung seine Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen zahlreichen Angaben für die scenische Darstellung. An ihm ist es dann, wenn er die Nothwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Scene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntniß zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche" allein begreifen lernen; würde dieß anders der Fall sein, so müßte dieß nur beweisen, daß die Musik dazu unnöthig und überflüssig war. Die meisten scenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher der Regisseur mit Hilfe des Kapellmeisters bis zum genauesten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Dekorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und scenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch" zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein

angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mittheilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Faktors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie nothwendig ich darauf bestehen muß, daß er von vornherein zur bestimmtesten Kenntniß jener Absichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntniß des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämmtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dieß beim Schauspiel in Übung ist, von den einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirektor selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischem Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständniß oder Übung der richtige, dem Gegenstande als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nöthige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, sowie des eigentlichen Organismus' der Handlung, gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der That gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß ganz unnöthig betrachtet werden: daß ich dieß zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unserer Opernzustände. Unsere Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie

des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartieen sich am Klaviere einstudiren, und wenn dieß bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit dem Mittel zu verwechseln, dieß kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Produkten der meisten Opernkomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen; nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradesweges umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie" nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitiren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstande und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Betheiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das zu

verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben nothdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächst auch der musikalische Dirigent für seine fernere Aufgabe einen neuen, wesentlich verstärkten Gesichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den ersten sinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Lesung verschaffte, geleitet, beim ferneren Einstudiren des rein musikalischen Details mit der nöthigen Kenntniß der Absicht des Künstlers zu Werke gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichsten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrthum haften dürfte.

In Bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzutheilen. In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „deklamirten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Rezitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche italienische Rezitativ, in welchem der Komponist die Rhythmik des Vortrages fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab senkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag ebenso genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonieen einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner

Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel zur Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Nothwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orchesters verbindet, stets unzerrissen zu bewahren; es wird ihm dieß wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntniß des Gesangvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, daß in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andererseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden wird, wenn er seine Intelligenz

und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unserer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er nothgedrungener Bemäntler empörender Unschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.)

Ich wende mich von diesen allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium bezeichnete, jetzt zur Mittheilung besonderer, auf die Spezialität des „Tannhäuser" bezüglicher Wünsche, und behalte dabei zunächst noch die Wirksamkeit des musikalischen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser" sah ich mich seiner Zeit zu einigen Auslassungen gedrungen; daß die meisten derselben nur Zugeständnisse in der äußersten Noth sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, dieß möchte ich den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper klar machen, um sie davon zu überzeugen, daß, wenn sie von vornherein jene Zugeständnisse als unbedingt nothwendig ansehen, zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als nothwendig angenommen wird. —

Sogleich in der Scene zwischen Tannhäuser und Venus im ersten Akte sah ich mich in Dresden (in dem bezeichneten Sinne) genöthigt, für die späteren Vorstellungen eine Auslassung vorzunehmen: ich strich den zweiten Vers des Tannhäuserliedes und die ihm vorangehende Zwischenrede der Venus. Keineswegs geschah dieß

nun aus dem Grunde, daß diese Stellen an sich als matt, ungefällig und unwirksam erschienen wären, sondern der wahre Grund war dieser: die ganze Scene misglückte in der Darstellung, vor Allem weil es nicht gelungen war, eine durchaus geeignete Darstellerin für die schwierige Rolle der Venus zu finden; die seltenen und ungewohnten Anforderungen für diese Rolle sollten selbst von einer der größten Künstlerinnen unerfüllt bleiben, weil unter unüberwindlichen Umständen die Unbefangenheit für diese Aufgabe ihr abgehen mußte. Somit blieb der Darstellung der ganzen Scene eine Befangenheit eigen, die für die Darsteller, das Publikum und am meisten für mich, endlich zur marternden Pein wurde. Diese Pein so kurz wie möglich zu machen ließ ich mir daher angelegen sein, und kürzte demzufolge die Scene durch Auslassung einer (wenn eben durchaus gekürzt werden sollte) am ehesten wegzulassenden Stelle, die an und für sich von der Beschaffenheit war, daß sie — ausgelassen — dem Hauptsänger eine nicht unbedeutende Anstrengung ersparte. Aus keinem anderen Grunde geschah diese Kürzung, und jeder fernere Anlaß zu ihrer Beibehaltung fällt nun da hinweg, wo kein wirklicher Zweifel gegen den guten Ausfall dieser Scene überhaupt aufzukommen hat. Was mir eben in Bezug auf diese Scene in Dresden trotz der Mitwirkung einer größten Künstlerin nicht glückte, gelang dagegen später vollkommen in Weimar, wo sich für die Venus eine Darstellerin vorfand, die als Künstlerin überhaupt mit meiner Dresdener sich gewiß durchaus nicht messen konnte, gerade aber für diese Rolle so günstig disponirt war, daß sie, in vollster Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löste, daß gerade diese in Dresden so peinliche Scene hier den hinreißendsten Eindruck hervorbrachte. Unter solchem Umstande wird die in Rede stehende Auslassung geradesweges zu einer sinnlosen Verstümmelung, und das Urtheil darüber überlasse ich einem Jeden, der sich die Mühe giebt, die Struktur der ganzen Scene, das Wachsen der Stimmung und Situation aus ihren Anfängen bis zum vollen Ausbruche, genau zu prüfen; er wird mir hoffentlich bezeugen, daß

durch jene Kürzung dem natürlichen Körper dieser Scene ein wesentlich nöthiges organisches Glied entzogen wird; und nur da könnte ich somit in die Auslassung von Neuem einstimmen, wo diese ungemein wichtige Scene von vornherein in ihrer Wirkung aufgegeben werden müßte, wo ich also weit eher dazu rathen möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben.

Eine zweite Auslassung betrifft das Orchesternachspiel der Schlußscene des ersten Aktes. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen scenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Ausführung gebracht sehen konnte: bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unserer gewöhnlichen Theaterstatisten und Komparsen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke, den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Scene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspieles auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Scene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Aktes richtig verstanden werden kann.

Eine dritte Auslassung findet sich in den, den Theatern zugesandten Partituren, in der großen Schlußscene des zweiten Aktes von Seite 326 bis 331 angegeben. Diese eingeklammerte Stelle enthält einen der wichtigsten Momente des Drama’s. In dem zunächst

Vorhergehenden sprach sich der Eindruck der opfermuthigen Kühnheit Elisabeth's, ihrer tief ergreifenden und mächtig besänftigenden Fürbitte für den verruchten Geliebten auf Diejenigen aus, an die sie sich unmittelbar gewandt hatte — den Fürsten, die Sänger und Ritter, die soeben noch Tannhäuser nach dem Leben trachteten: Elisabeth und diese Umgebung, sowie ihr beiderseitiges Verhältniß zu einander, nahmen unser volles Interesse ein, und nur mittelbar bezog sich dieses wiederum auf Tannhäuser selbst. Als dieses zuvörderst nöthige Interesse gesättigt, wendet sich unsere Theilnahme endlich dem Hauptgegenstande der ganzen komplizirten Situation, dem geächteten Venusritter wieder zu; Elisabeth mit allen Übrigen wird nun zur Umgebung Desjenigen, über den unser nothwendiges Gefühl insofern sich jetzt klar zu werden verlangt, als es gilt, des Eindruckes der erschütternden Katastrophe auf den thätigsten Urheber derselben zu voller Befriedigung inne zu werden. Tannhäuser ist, nachdem er mit verzücktem Trotze dem Angriffe der Männer entgegengestanden, endlich durch Elisabeth's Beginnen, den Ausdruck ihres Wortes, den Ton ihrer Stimme und das Innewerden seines an ihr begangenen gräßlichen Frevels auf das Schrecklichste ergriffen, im Ausbruche des zermalmenden Gefühles furchtbarer Zerknirschung zusammengesunken, so von der Höhe seiner zauberischen Entzückung in die grauenvolle Erkenntniß seiner gegenwärtigen Lage hinabstürzend: wie bewußtlos lag er mit dem Angesichte auf der Erde, während wir mit Ergriffenheit und Rührung der Kundgebung des empfangenen Ausdruckes der Umgebung lauschten. Nun erhebt Tannhäuser matt das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt; noch am Boden liegend, starr vor sich hinblickend, beginnt er mit allmählich immer heftiger gesteigertem Ausdrucke in folgendem Ergusse seinem gepreßten Herzen Luft zu machen:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir:
doch, ach! sie frevelnd zu berühren
hob ich den Lästerblick zu ihr!

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden,
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Diese Worte, mit dem ihnen verliehenen Ausdruck und in dieser Situation, enthalten den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Axe seiner Erscheinung, und ohne den durch sie hier, an diesem Orte, beabsichtigten Eindruck mit vollster Gewißheit empfangen zu haben, sind wir gar nicht im Stande, ein weiteres Interesse an dem Helden des Drama's zu bewahren. Wenn wir hier nicht endlich zum tiefsten Mitleiden mit Tannhäuser gestimmt werden, ist das ganze übrige Drama ohne Zusammenhang und Nothwendigkeit in seinem Verlaufe, und alle bis dahin angeregten Erwartungen bleiben unbefriedigt; selbst die Erzählung Tannhäuser's von seinen Leiden im dritten Akte kann uns nicht mehr für den verlorenen Eindruck entschädigen, denn die volle beabsichtigte Wirkung kann die Erzählung wiederum nur dann machen, wenn sie für unsere Erinnerung sich auf diesen ersten, entscheidendsten Eindruck nur wieder bezieht.

Was konnte mich nun bestimmen, eben diese Stelle von der zweiten Aufführung in Dresden an auszulassen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeschichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Musiker unseren Opernzuständen gegenüber zu durchleben hatte; doch will ich mich hier kurz fassen. Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Die hier betreffende Stelle wird, der Natur der Situation gemäß, von allen auf der Scene anwesenden Sängern durch flüsternden Gesang begleitet, der sich in einigen Momenten sogar bis zur heftigen Unterbrechung des Motives Tannhäuser's durch drohende Kundgebungen des verhaltenen Zornes an-

läßt: dieß gab der Stelle in den Augen unserer Sänger den Anschein eines gewöhnlichen Ensemblegesangstückes, in welchem kein Einzelner besonders hervorzutreten sich gehalten glaubt. Der Hartnäckigkeit dieses Irrthumes hatte ich es nun zu danken, daß der wirkliche Inhalt dieser Stelle, die hervorspringende Kundgebung Tannhäuser's in der Aufführung fast gänzlich verloren ging, und daher die ganze, in der Musik mit nöthiger Breite dargestellte Situation nur den Charakter eines üblichen Adagio-Ensemblestückes erhielt, wie wir dergleichen in den Opernfinale's vor der Schlußstretta gewöhnlich zu hören bekommen. Als solcher unterschiedslos sich dahinschleppender Adagiosatz mußte das Ganze dann nothwendig zu gedehnt und ermüdend erscheinen, und als es sich, bei dem hierüber empfundenen Misbehagen um Kürzungen handelte, mußte gerade mir jene Stelle, da sie ihres eigentlichen Inhaltes in der Aufführung beraubt worden war, als eine wahre widerliche Länge, d. i. Öde, erscheinen. Jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu beurtheilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf“ des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Theil des empfangenen Beifalls doch nur einem Misverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen! Soll in Zukunft meinen Intentionen besser entsprochen und meine Absicht in Wahrheit verwirklicht werden, so habe ich namentlich auf den richtigen Vortrag der jetzt des Breiteren besprochenen, nun nicht mehr auszulassenden Stelle zu dringen. Die Folge der Auslassung derselben und der Nichtgeltendmachung ihres Inhaltes war damals, daß das Interesse für Tannhäuser am Schlusse des zweiten Aktes gänzlich geschwunden war, und einfach nur an seinen Gegensätzen und seiner Umgebung zu haften vermochte, was allerdings meine eigentliche Absicht völlig vernichtete. Diese Interesselosigkeit an ihm begegnete Tannhäuser nun im dritten Akte der Art, daß man für sein ferneres

Schicksal nur noch insofern Theilnahme faßte, als davon das Schicksal Elisabeth's und selbst Wolfram's, dieser beiden zu den eigentlichen Hauptpersonen gewordenen abzuhängen schien: nur der wahrhaft bewundernswürdigen Tüchtigkeit und Ausdauer des Sängers der Hauptrolle konnte es gelingen, durch den äußerst klangvollen und energischen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Interesse für sich selbst mühsam wieder zu erwecken. An die zukünftigen Darsteller des Tannhäuser ergeht daher meine Bitte, ein höchstes Gewicht auf die besprochene Stelle zu legen; erst dann wird sie aber seinem Vortrage gelungen sein, wenn er, eben während des Vortrages, das volle Gefühl davon erhält, daß er in diesem Augenblicke die dramatische wie musikalische Situation beherrsche, daß der Zuhörer ausschließlich s e i n e r Kundgebung lausche, und diese der Art sei, daß er durch sie die tiefste Erschütterung verbreitet. Die Ausrüfe: „Ach, erbarm' dich mein!" erfordern einen so durchdringenden Accent, daß er als bloßer wohlgebildeter S ä n g e r hier nicht auskommt; sondern die höchste dramatische Kunst muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muß. Der Dirigent hat darüber zu wachen, daß dem Hauptsänger der angedeutete Erfolg durch allerdiskreteste Begleitung der übrigen Sänger, sowie des Orchesters ermöglicht werde. —

Noch eine andere Auslassung sah ich mich veranlaßt in derselben Schlußscene des zweiten Aktes zu bewerkstelligen, nämlich die der Stelle von Seite 348 bis 356 der Partitur. Es geschah dieß aus ganz denselben Gründen wie bei der soeben berührten Stelle, und war nur eine Konsequenz der vorher nöthig gewordenen Auslassung; d. h. ich fühlte, daß das Interesse für Tannhäuser in diesem Akte nun nicht mehr zu retten war. Das Wesentliche dieser Stelle ist das sogleich vorherrschend werdende Hinzutreten Elisabeth's und namentlich

Tannhäuser's zu der bis dahin den Hauptraum einnehmenden Umgebung, indem Elisabeth das nach Rom hinweisende Thema der Männer in Weise eines brünstigen Gebetes für den Geliebten aufnimmt, Tannhäuser aber in heftigen Ausrüfen thatendurstiger Reue und Zerknirschung zu jenem Gesange sich ergeht, während die übrigen Männer von Neuem sich zu Drohungen und Zornergießungen erhitzen. Ob diese Stelle, die allerdings zur strengsten Konsequenz der Situation gehört, für die zukünftigen Aufführungen beibehalten werden solle, dieß will ich jedoch erst von dem Ausfall derselben in den Theaterproben abhängig gemacht wissen; wenn sie schließlich nicht vollkommen gelingt, d. h. wenn sie nicht auch durch die Lebhaftigkeit der Darstellung der Umgebung eine wachsende Steigerung der Situation herbeiführt, oder wenn namentlich der Sänger des Tannhäuser durch das Vorhergehende, und besonders eben durch jene besprochene Stelle im Adagio, sich und sein Organ zu stark angegriffen fühlen sollte, um diese noch mit vollster Energie zu singen, so muß ich selbst dringend anrathen, hier die Kürzung gelten zu lassen: denn nur durch die üppigste Kraft der Darstellung und des Vortrages wäre hier die beabsichtigte Wirkung noch zu erzielen. Ich muß mich für diesen Fall damit beruhigen, daß durch die ergreifende Wirkung Tannhäuser's im Adagio die Hauptsache, die Hinleitung des wichtigsten Interesses auf ihn, erreicht ist, und begnüge mich dann mit der Wirkung, welche Tannhäuser vorzüglich durch den Moment seines Abganges noch hervorzubringen hat. Auf diesen Moment wünschte ich die Aufmerksamkeit des betreffenden Darstellers noch mit großem Nachdruck gerichtet zu wissen. Die Männer, durch den Anblick des noch weilenden Verhaßten von Neuem beleidigt und aufgereizt, sind im Begriff, ihren Drohungen mit der Faust am Schwertgriffe Geltung zu geben; eine vermahnende und schützende Gebärde Elisabeth's hält sie in dem durch sie gewonnenen Geleise zurück: da plötzlich schallt aus dem Thale der Gesang der jungen Pilger herauf, wie die Stimme der Versöhnung und Verheißung, die nun, wie sie die Übrigen fesselt, auch

Tannhäuser, aus dem Sturm seiner wilden Reuewuth heraus, vernimmt. Ein jäher Strahl der Hoffnung fällt wie ein Blitz vom Himmel in sein gemartertes Gemüth; Thränen des unsäglichsten Wehes stürzen ihm aus den Augen; es reißt ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu den Füßen Elisabeth's, zu der er den Blick nicht aufzuschlagen wagt, aber deren Gewandessaum er mit heftiger Inbrunst an seine Lippen drückt; hastig fährt er wieder auf, stößt den Ruf: „nach Rom!“ mit einem Ausdrucke, als ob in ihm alle jäh entzündete Hoffnung eines neuen Lebens sich zusammendrängte, aus der Brust, und stürzt mit rasend schnellem Schritte von der Bühne. Diese Aktion, die mit der größten Schärfe im kürzesten Zeitraume ausgeführt werden muß, ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für den schließlichen Eindruck des ganzen Aktes; und dieser Eindruck ist es, der unerläßlich nöthig ist, um aus der Stimmung des Publikums den schwierigen dritten Akt wiederum nach seiner vollen Wirkung zu ermöglichen. —

Die große Instrumentaleinleitung zum dritten Akte erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für giltig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu rezitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber Anderen verständlich sein konnte. In der neuen Fassung muß ich jedoch auf vollständige Ausführung dieses Tonstückes halten, da es mir zur Befestigung der für das Folgende nöthigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Im Gebete der Elisabeth sah ich mich nach der ersten Vorstellung, aus ähnlichen Rücksichten wie den zuvor angegebenen, genöthigt, eine Auslassung vorzunehmen, und zwar die von Seite 396 bis 398

bezeichnete. Daß hiermit die wichtigste Motivirung des Opfers und des Todes der Elisabeth verloren ging, muß Jedem einleuchten, der Dichtung und Musik hier genau prüft. Gewiß erfordert der Vortrag dieses vollständigen Gebetes, wenn er das von aller musikalischen Figuration durchaus entkleidete Tonstück nicht als eine gleichförmige Länge, sondern als einen innig ergreifenden Erguß wirken lassen soll, einer Auffassung und Hingebung an die Aufgabe, wie wir sie nur selten bei unseren verwöhnten Opernsängerinnen antreffen dürften; hier läßt es sich mit der bloßen musikalischen Ausbildung selbst des glücklichsten Gesangsorganes nicht auskommen; durch keine Kunst des absolut musikalischen Vortrages wird dieses Gebet interessant zu machen sein, sondern nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situation der Elisabeth, vom ersten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachsthumes bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie sie in diesem Gebete aufgeht — mit den feinsten Organen einer ächt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag. Daß dann aber gerade die höchste Darstellungs- und namentlich auch Gesangskunst nur es möglich machen wird, diese Empfindung zur wirksamen Mittheilung zu bringen, das werden die Sängerinnen erst gewahr werden, die durch blendendste Künste es sonst wohl verstanden hatten, einen empfindungslosen Haufen von Müssiggängern über ihre Langeweile zu täuschen, vor der vorliegenden Aufgabe jedoch die Nutzlosigkeit und Stümperhaftigkeit ihrer Gauklervortheile einsehen müssen. — Nur anfängliche Unerfahrenheit meiner Dresdener Darstellerin war schuld, daß ich mich zum Opfer der hier erwähnten Auslassung entschließen mußte; im Verlaufe der weiteren Vorstellungen erhielt ich Grund, auf einen glücklichen Ausfall des ganzen Gebetes hoffen zu dürfen, wenn ich es wiederherstellen würde: eine andere Erfahrung hielt mich jedoch immer davon ab, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darsteller meiner Oper mittheilen

muß. — Was wir für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen, holt sich nie bei den Wiederholungen nach. Der erste Eindruck der Erscheinung, selbst wenn er ein fehlerhafter ist, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Änderung, selbst zum Besseren, in der Folge immer als Störung erscheint. Namentlich gewöhnen sich die Darsteller schnell daran, nach einmal überstandener Sorge und Aufregung der ersten Aufführungen, ihre Leistungen, wie sie sich nun einmal während dieses Gebärungsprozesses festgestellt haben, für etwas Unumstößliches, Unberührbares anzusehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgiltigkeit thun endlich das Ihrige, ein neues Befassen mit der so für gelöst gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deßhalb ersuche ich die Darsteller und Dirigenten, über Alles, was ich ihnen hier zu beachten gebe, sich noch vor der ersten Aufführung zu einigen; was sie zu leisten oder nicht zu leisten vermögen, muß sich in den Theaterproben, wenn nicht schon eher, bestimmt herausstellen, und ohne höchstes Notherforderniß möge man daher auch nicht sich zu Auslassungen entscheiden, etwa mit der Vertröstung, in späteren Aufführungen das Versäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenso möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieser oder jener Stelle in der ersten Aufführung sich nicht sogleich veranlaßt fühlen, Auslassungen vorzunehmen, sondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächsten Vorstellungen nicht ausbleibe; denn wo ein organisch zusammenhängendes Werk durch Ausscheidungen genießbar gemacht werden soll, giebt man sich nur das Zeugniß der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich scheinbar ermöglichte Genuß ist jedenfalls nicht der Genuß des Werkes, wie es ist, sondern einzig eine Selbsttäuschung, indem man das Werk für etwas Anderes nimmt, als es ist.

Der eigentliche Triumph der Darstellerin der Elisabeth würde nun darin bestehen, daß sie nicht nur das vollständige Gebet zur

Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüßte, daß sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte. Ich weiß, daß dieß eine nicht minder schwierige Aufgabe als der Gesangsvortrag des Gebetes selbst ist, und nur wenn die Darstellerin der Wirkung dieses feierlichen Gebärdenspieles sich ganz gewiß fühlt, will ich daher die vollständige Ausführung dieser Scene gestattet wissen.

Was nun den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf dessen Beibehaltung ich streng dringe, so habe ich Diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf sie geleitet — nicht billigen wollen, zunächst auf das zu verweisen, was ich soeben in Bezug auf erste Vorstellungen und Wiederholungen sagte. Der umgearbeitete Schluß verhält sich zu der ersten Abfassung wie die Ausführung zur Skizze, und daß diese Ausführung noth that, empfand ich dringend; daß ich sie noch bewerkstelligte, daraus kann aber Jeder ersehen, daß ich nicht eigensinnig auf meinen ersten Entwürfen bestehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelassenen Stellen dringe, dieß nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geschieht. Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das Mindeste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber zu sehr auf gewisse scenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorbringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeth's Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande litterarisch und künstlerisch unver=

trauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntniß zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußscene finden mußte, die in nichts Anderem als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen nicht nur angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich doch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbetheiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntniß der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte —, diese Änderung störend erschien; ich begreife dieß um so mehr, als die Darstellung des neuen Schlusses in Dresden nur sehr mangelhaft bewerkstelligt werden konnte, da diese nur mit den aus dem ersten Akte vorräthigen scenischen Mitteln, nicht aber durch nöthige neue dekorative Herrichtungen auszuführen war, und da ferner (wie ich bereits erwähnte) die Darstellung der Venus überhaupt zu den minder gelungenen Partieen der dortigen Aufführung gehörte, somit das Wiedererscheinen derselben an sich keinen vortheilhaften Eindruck machen konnte. Ganz unhaltbar sind aber diese Gründe gegen die Giltigkeit des neuen Schlusses, wenn es sich jetzt darum handelt, den Tannhäuser zum ersten Male auf anderen Bühnen und bei ganz anderen Vorgängen aufzuführen, und deßhalb kann ich ihnen nicht die mindeste Berücksichtigung schenken.

Wenn ich mir hier die Besprechung dieser Schlußscene mit dem Regisseur und namentlich dem Dekorationsmaler noch vorbehalte, so habe ich zunächst noch dem musikalischen Dirigenten mitzutheilen, daß ich den in der ersten Bearbeitung befindlichen Schlußgesang der jün-

geren Pilger in der zweiten Ausgabe auslassen zu müssen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erscheinen kann, wenn er nicht durch die reichsten Gesangskräfte einerseits, und durch eine ergreifende Darstellung der Scene andererseits, an sich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Gesang wird lediglich von Sopran- und Altstimmen ausgeführt; diese müssen in großer Schönheit und numerischer Stärke vorhanden sein, das Auftreten der Sänger muß so geschickt bewerkstelligt werden, daß der Gesang, trotz des erst allmählichen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichster Fülle eintritt, und endlich muß die Scene durch prachtvolles Erglühen des Thales im Morgenrothe sehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent sich veranlaßt fühlen soll, diesen vollständigen Schluß der Oper ausführen zu lassen. Nur die größten und reichst ausgestatteten Theater dürften jedoch über die nöthigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; diese aber würden meiner Absicht durch Ermöglichung auch des Pilgergesanges, unter den angezeigten Bedingungen, erst vollkommen entsprechen; denn allerdings schließt dieser Gesang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäuser's von seinem Auftritte in Rom entsprechend, durchaus befriedigend ab *).

Bevor ich mich nun in meinen Mittheilungen gänzlich vom musikalischen Dirigenten abwende **), habe ich mit ihm noch einiges auf

---

*) Die Theater haben sich wegen der Nachlieferung dieses Chores an mich zu wenden.

**) Noch muß ich in Bezug auf die Gesangspartieen den Kapellmeister bitten, die Partie des Walther, falls dem Sänger neben dem etwas tief liegenden (jedenfalls aber in der vorgezeichneten Tonart beizubehaltenden) Einzelgesange im „Sängerkriege" die durchgehends hohe Lage in den Ensemblesätzen beschwerlich fallen sollte, dahin abändern zu lassen, daß neben den ihm gehörigen Solostellen im Übrigen die Noten des Heinrich der Schreiber in seine Partie geschrieben werden, wogegen diesem die höhere Stimme des Walther zuzutheilen wäre.

das Orchester Bezügliche zu besprechen, und dieß betrifft zunächst den Vortrag der Ouvertüre. — Das Thema, mit welchem dieses Tonstück beginnt, wird von den vortragenden Blasinstrumenten sogleich richtig verstanden werden, wenn der Dirigent darauf hält, daß von Allen auf dem richtigen Melodieeinschnitte gleichmäßig zum Athmen abgesetzt wird; dieß trifft jedesmal vor dem Auftakte zum guten Takte des Rhythmus, also zu dem dritten, fünften, siebenten u. s. w. der Melodie. Nämlich so:



Um die hierdurch beabsichtigte Wirkung der Nachahmung eines auf Worten gesungenen Chorvortrages zu gewinnen, bitte ich noch, im vierten und zwölften Takte die Fagottstimmen dahin abzuändern, daß statt der rhythmischen Note 𝅗𝅥. die Auflösung 𝅗𝅥 " ♩ gesetzt werde. Wenn später die Posaunen dasselbe Thema im Forte vortragen, gilt die bezeichnete Athemeintheilung natürlich nicht, sondern um der nöthigen Stärke und Dauer des Tones willen haben die Bläser so oft zu athmen, als sie dieß eben bedürfen. — Die Fortissimostelle vom dritten Takte der Seite 5 bis zum zweiten Takte der Seite 10 möge das begleitende Orchester (also alle Instrumente mit Ausnahme der Posaunen, der Tuba und auch der Pauke) auf die Weise vortragen, daß mit dem Niederschlage jedes Taktes ein volles Fortissimo eintritt, das zweite und dritte Viertel jedoch mit abnehmender Stärke gespielt wird. Also:



Nur die mit dem Thema unmittelbar beschäftigten, soeben genannten Instrumente verharren, wie bemerkt, in gleichmäßiger Stärke. — Mit dem sechsten Takte der Seite 22 möge der Dirigent die kurz zuvor etwas zu beschleunigende Bewegung um ein Weniges zurückhalten, was jedoch keine auffallende Rückung des Zeitmaaßes verursachen

darf; die Stelle soll nur, wie durch den Vortrag selbst, so auch durch das Zeitmaaß einen von dem Früheren scharf abstechenden, schmachtenden, ich möchte sagen: lechzenden Charakter im Ausdrucke erhalten. Auf Seite 23, Takt 2, ist in der ersten Violine der Accent für die erste Note hinwegzunehmen; ebenso soll auf Seite 24 im ersten Takte das *fp* in allen Instrumenten zu einem einfachen *p* gemacht werden. Auf Seite 25 ist das Zeitmaaß wieder etwas zu befeuern; nur hüte sich der Dirigent, das mit Seite 26 eintretende Thema zu rasch spielen zu lassen: bei allem Feuer, mit dem es vorgetragen werden muß, würde es durch ein zu schnelles Tempo doch einen Charakter gewöhnlichen Leichtsinnes gewinnen, den ich ihm durchaus fern wissen wollte. — Bei der Vertheilung der Violinen in acht Partieen von Seite 34 an ist darauf zu sehen, daß die sechs unteren Partieen gleichmäßig stark, die zwei oberen von Seite 35 an jedoch so besetzt seien, daß die zweite Partie stärker als die erste ausfalle; für die erste kann selbst ein Vorspieler allein genügen, während die zweite Partie zahlreicher als alle übrigen besetzt sein muß. — Der Klarinettist irrt sich gewöhnlich über die Bindung im ersten Takte der Seite 35, indem er die erste Note der Triole mit der voranstehenden Dreivierteltaktnote verbindet: sie muß dagegen besonders angeschlagen werden. Auf Seite 36 ist scharf darauf zu halten, daß die Klarinette vor allen übrigen Instrumenten deutlich vernommen wird; namentlich darf auch die erste Violinpartie sie nicht decken, und der Klarinettist muß sich genau bewußt sein, daß er von dem ersten Eintritte auf dieser Seite an bis zum fünften Takte der Seite 37 die hervorstechende Hauptpartie übernimmt. — Eine ziemlich heftige Beschleunigung des Zeitmaaßes hat von Seite 39 an stattzufinden, die erst mit dem fünften Takte auf Seite 41 abzunehmen und in das hier nöthige energische Tempo überzugehen hat. — Vom dritten Takte der Seite 50 an halte der Dirigent auf eine ununterbrochene Ausdauer der größten Stärke in allen Instrumenten; ein Nachlassen in den nächsten

acht Takten muß durchaus vermieden werden. — Von größter Wichtigkeit für das Verständniß des ganzen Schlusses der Ouvertüre ist es, daß von Seite 54 an die Violinen im äußersten Piano spielen, so daß vor ihrer — gleichsam nur noch geflüsterten — Wellenfigur das Thema der Blasinstrumente auf das Deutlichste vernommen wird, welches von seinem Eintritte an, trotzdem es nicht eigentlich stark gespielt werden darf, dennoch sogleich die Aufmerksamkeit des Hörers mit Bestimmtheit fesseln muß. — Vom dritten Takte der Seite 66 an hat der Dirigent das Zeitmaaß in regelmäßigem Fortschritte, aber mit auffallender Wirkung, der Art zu beschleunigen, daß mit dem Eintritte des Fortissimo auf Seite 68 die nöthige Steigerung der Bewegung gewonnen ist, in welcher einzig das rhythmisch so stark vergrößerte Thema der Posaunen zur verständlichen Wahrnehmung in der Art gelangen kann, daß die Noten desselben nicht als vereinzelte, unzusammenhängende Töne erscheinen. — Ich habe endlich dem Dirigenten und dem Orchester wohl nicht erst nöthig an das Herz zu legen, daß nur mit dem Aufwande der äußersten Energie und Kraft die Wirkung des andauernden Fortissimo's in der beabsichtigten Bedeutung erreicht werden kann. Die vier letzten Takte sind, nach abermaliger Beschleunigung der sechs vorausgehenden, bis zu einer feierlichen Breite des Zeitmaaßes zurückzuhalten. —

Über die „Tempi" des ganzen Werkes im Allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden Beide auch immer das richtige Zeitmaaß treffen, wenn das Verständniß der dramatischen und musikalischen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denselben, sie das Zeitmaaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen, finden läßt.

Was die Besetzung des Orchesters betrifft, so habe ich, da das Korps der Blasinstrumente in dieser Oper die übliche Stärke guter deutscher Orchester in nichts Wesentlichem überschreitet, nur auf Eines, und mir allerdings sehr Wichtiges, aufmerksam zu machen: auf die erforderliche nöthige Stärke der Streichinstrumente. Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt, und über die Gründe dieses Mangels an Feinfühligkeit für die wahrsten Bedürfnisse eines guten Orchestervortrages ließe sich viel und für die Beurtheilung deutscher Musikzustände Entscheidendes sagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel ist sicher, daß die, ihres Leichtsinnes wegen bei uns so sehr verschrieenen Franzosen, ihre kleinsten Orchester besser mit Streichinstrumenten besetzt halten, als wir dieß in Deutschland oft bei ganz renommirten Orchestern antreffen. Ich habe nun bei der Instrumentation des „Tannhäuser“ mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Streichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maaßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Scene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in Bezug auf die Theatermusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntniß des Umstandes, daß in allen bedeutenderen Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuser“ nöthige Theatermusikkorps kombinirt werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner

Forderung meist nur der, wie ich zugeben will, leider oft sehr gerechtfertigte Sparsamkeitssinn der Theaterdirektionen entgegen sein wird; den Direktionen muß ich aber sagen, daß sie sich von der Aufführung meines „Tannhäuser" gar keinen Erfolg zu erwarten haben, außer dann, wenn diese Vorstellung in jeder Hinsicht mit der ausgewähltesten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen giebt; und wie dieser Charakter durch die Erscheinung des Ganzen nach allen Seiten hin sich zu rechtfertigen hat, so muß dieß auch nach der Seite der äußeren Ausstattung hin geschehen, für welche ich keinesweges Flitterprunk und blendende Gaukeleien, sondern eben Verdrängung dieser schlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und sinnig berechnete künstlerische Behandlung des Ganzen wie des Details in Anspruch nehme.

Ich wende mich nun in Kürze noch an den Regisseur besonders, um ihm zu Herzen zu führen, wie er aus der genauen Beachtung Dessen, was ich bisher zunächst nur dem musikalischen Dirigenten mittheilte, sich selbst einen Maaßstab für meine Anforderungen an den Charakter seiner Mitwirksamkeit zu entnehmen habe. Alles auf die Darstellung Bezügliche kann nur dann musikalischerseits gelingen, wenn die feinste Ausführung des scenischen Details das Gelingen des dramatischen Ganzen überhaupt ermöglicht. Die auf die Scene bezüglichen Bemerkungen in der Partitur, auf die ich bereits zu Anfang den Regisseur mit Nachdruck hinwies, geben ihm in den meisten Fällen genau meine Absicht zu verstehen; meine umständlichen Andeutungen bei Gelegenheit der Besprechung einiger sonst ausgelassenen Stellen

können ihm klar machen, welches außerordentliche Gewicht ich auf die bestimmteste Motivirung der Situationen durch die dramatische Aktion lege, und aus ihnen möge ihm erhellen, von welchem Werthe mir seine angelegentlichste Mitwirkung bei Anordnung auch der leisesten scenischen Vorgänge ist. Ich ersuche daher den Regisseur dringend, die leider üblich gewordenen Rücksichten gegen beliebte Opernsänger, nach welchen diese fast nur mit dem musikalischen Dirigenten zu verkehren hatten, durchaus fahren zu lassen. Glaubte man bisher, mit Geringschätzung des Operngenre's überhaupt, einem Sänger irgend welchen Unsinn in der Auffassung einer Situation durchgehen lassen zu müssen, weil „ein Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei, und weil man in die Oper nur gehe, um singen zu hören, nicht aber auch „„spielen"" zu sehen", so erkläre ich, daß bei Anwendung dieser Nachsicht auch auf vorliegenden Fall, mein Werk schlechterdings verloren sein muß. Das, was ich vom Darsteller verlange, wird allerdings nicht durch bloßes Hineinreden auf ihn zu bewirken sein, und das ganze von mir angegebene Verfahren beim Einstudiren, namentlich die Abhaltung von Leseproben, zielt eben darauf hin, den Darsteller zum mitfühlenden und mitwissenden, endlich aus seiner eigenen Überzeugung mitschaffenden Theilnehmer der Aufführung zu machen: daß dieser Erfolg, bei der herrschenden Gewohnheit, nur aber durch thätigste Mitwirkung des Regisseurs herbeigeführt werden kann, ist ebenso gewiß.

So ersuche ich den scenischen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die scenischen Vorgänge auf das Bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen. Oft ist es mir begegnet, daß ein scenischer Vorgang — eine Bewegung, ein bedeutsamer Blick — dadurch der Aufmerksamkeit des Zuschauers verloren ging, daß er entweder zu früh, oder zu spät, und jedenfalls nicht genau mit der, den Zuschauer wiederum als Zuhörer bestimmen=

den, bezüglichen Stelle des Orchesters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinstimmte. Bei dieser Unachtsamkeit schadet sich nicht nur der Darsteller für die Wirkung seiner Aktion, sondern die betreffenden Züge des Orchesters verwirren auch bei dieser Zusammenhangslosigkeit den Zuschauer der Art, daß er sie für willkürliche Einfälle des Komponisten halten muß. Welche Reihe von Misverständnissen hieraus sich ergiebt, ist leicht einzusehen.

Ferner gebe ich dem Regisseur auf, darüber zu wachen, daß vom darstellenden Personale die im „Tannhäuser“ vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marschmanier ausgeführt werden, wie sie in unseren Opernvorstellungen so stereotyp geworden ist. Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in der Sängerhalle (Akt II Scene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statistenpersonal paarweise aufmarschirt, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Kouliſſen entlang aufstellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marsch aus „Norma“ oder „Belisar“, nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundeskomplexe, vertheilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Elisabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine sichtbare Nachahmung des Sprechens stattfinden darf, was unter allen Umständen in einem musikalischen

Drama streng verpönt zu sein hat. — Eine überaus wichtige Aufgabe in diesem Sinne ist dann der ganze Verlauf des Sängerkrieges, die zwanglose Gruppirung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechselnden und wachsenden Theilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige sich der Regisseur in seiner vollen Kunst; denn nur durch seine geistvollsten Anordnungen kann diese kombinirte Scene zur rechten Wirkung gelangen.

Ähnlich hat er die Aufzüge der Pilger im ersten und dritten Akte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechselvoll vertheilt sind, desto entsprechender wird meiner Absicht genügt. Über den Schluß des ersten Aktes, wo (schon während der ganzen Scene, jedoch anfangs unmerklich) die Bühne allmählich vom immer mehr sich verstärkenden Jagdtrosse erfüllt wird, sowie vom Schlusse des dritten Aktes, wo ich die Ausführung des Gesanges der jüngeren Pilger zum wesentlichen Theile mit von den besonders geschickten Anordnungen der Scene abhängig erklären mußte, glaube ich mich bereits zur Genüge geäußert zu haben. Nur auf ein Wichtigstes habe ich schließlich den Regisseur noch hinzuweisen: auf die Darstellung der ersten Scene der Oper, des — wenn ich es so nennen darf — Tanzes im Venusberge. Daß es sich hier nicht um einen Tanz, wie er in unseren Opern und Balleten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Balletmeister, dem man die Zumuthung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzscene zu arrangiren, würde uns bald eines Anderen belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles Dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppirungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Gewiß ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen, und die gewünschte

chaotische Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der sorgfältigsten künstlerischen Anordnung des feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden scenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muß Denjenigen, der sich der Herstellung dieser Scene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente fest zu halten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Scene zu machen hat. —

Eben diese Scene setzt mich zunächst noch mit dem Dekorationsmaler in Berührung, den ich hier durchgehends als mit dem Maschinisten vereint mir vorstelle. Nur bei genauer Kenntniß des ganzen dichterischen Gegenstandes, und nach einem sorgfältigen Vernehmen mit dem Regisseur, und selbst dem Kapellmeister, über dessen Darstellung, kann es dem Dekorationsmaler und Maschinisten gelingen, die Bühne so herzurichten wie es erforderlich ist. Wie oft muß es dagegen, wenn dieses Einverständniß versäumt ist, vorkommen, daß, nur der endlich nothwendig gewordenen Benutzung des nach einseitiger Kenntniß des Gegenstandes bestellten Werkes des Dekorationsmalers und Maschinisten zu lieb, gewaltsame Entstellungen der eigentlichen Absicht vorgenommen werden müssen!

Die Scene des Venusberges, die für ihre Konstruktion genau der bereits hinter ihr aufgestellten Scene des Wartburgthales entsprechen muß (was für die, beiden Scenen nöthigen Bergvorsprünge sehr gut stimmt), ist den Hauptmomenten nach in der Partitur genügend angegeben. Schwierig ist jedoch dann das Verhüllen der Scene in rosiges Gewölk, wodurch diese auf einen engeren Raum zu beschränken ist: aller beabsichtigte Zauber würde vernichtet werden, wenn dieß auf plumpe Weise durch Vorschieben und Herabsenken einer massiven

Wolkendekoration bewerkstelligt werden sollte. In Dresden wurde die Verhüllung, nach sorgfältigen Proben, sehr entsprechend und wirkungsvoll ausgeführt, durch allmähliches Herablassen duftig gemalter Schleier, von denen mehrere nach und nach hinter einander niedergesenkt wurden, so daß erst dann, als die Konture der vorigen Scene ganz unkenntlich geworden waren, eine rosig gemalte massive Leinwanddekoration hinter den Schleiern die Scene vollkommen schloß. Eine genaue Berechnung des Tempo's, um der Übereinstimmung mit der Musik willen, wurde beobachtet. — Die große Verwandlung geschieht dann mit einem Male, indem, bei plötzlich eintretender Verfinsterung der Bühne, die massive Wolkendekoration zunächst, und schnell darauf die Schleier aufgezogen werden, worauf das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Scene, das Thal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet. Die Wirkung dieser Thaldekoration, die genau nach der Angabe der Partitur herzustellen ist, muß nun so bewältigend frisch, heiter und traulich sein, daß es dem Dichter und Musiker gestattet sein darf, die Zuschauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlassen.

Die Dekoration zum zweiten Akte, die Sängerhalle auf Wartburg darstellend, war für Dresden von einem ausgezeichneten französischen Künstler so vortrefflich hergestellt worden, daß ich jedem Theater nur rathen kann, sich eine Zeichnung davon zu verschaffen, um nach ihr sie anfertigen zu lassen. Auch die Einrichtung der Scene in Bezug auf die Aufstellung der Sitzreihen der Zuhörer des Sängerkampfes, war dort so glücklich getroffen, daß ich nur auf Benutzung der Angaben zu dringen habe, die von dort her zu beziehen sein könnten.

Minder glücklich fiel in Dresden die Scene zum dritten Akte aus, weil erst nach der Aufführung der Oper es klar wurde, daß für diesen Akt eine besondere Dekoration hätte angefertigt werden müssen,

wogegen ich zuvor geglaubt hatte, wir würden mit der Benutzung der zweiten Hauptdekoration des ersten Aktes hierfür ausreichen. Es erwies sich aber als unmöglich, derselben Dekoration, welche zuvor auf die heiterste Wirkung als Frühlingstagesstück berechnet war, durch noch so künstliche Anwendung der Beleuchtung den, für den dritten Akt nöthigen, herbstabendlichen Ausdruck zu geben. Vor allem war aber in ihr die zauberhafte Erscheinung des Venusberges nicht wirksam darzustellen, so daß ich mich — wie bereits erwähnt — für die zweite Bearbeitung damit begnügen mußte, die Schleierdekoration des ersten Aktes, ziemlich unmotivirt, wieder herabsinken zu lassen, wodurch die ganze Erscheinung der Venus viel zu weit in den Vordergrund gerieth, und deßhalb die von fernher verlockende Wirkung durchaus nicht hervorbrachte. Ich verpflichte daher die Dekorationsmaler, denen jetzt die Herrichtung der Oper aufgetragen wird, auf Beschaffung einer besonderen Dekoration für den dritten Akt zu bringen, und diese dann so auszuführen, daß sie die letzte Scene des ersten Aktes im Tone des Herbstes und Abends gebe, mit genauer Rücksichtnahme darauf, daß am Schlusse das Thal in glühende Morgenrothbeleuchtung zu versetzen ist. — Für die spukhafte Erscheinung des Venusberges möge dann ungefähr folgendes Verfahren stattfinden. Zunächst sinken, an der in der Partitur angegebenen Stelle, bei stark eingezogener Beleuchtung in der hinteren Hälfte der Bühne zwei Schleier nach einander herab, so daß die Konture der Thaldekoration im Hintergrunde völlig unkenntlich gemacht werden; sodann wird der, für diese Scene transparent gemalte, ferne Venusberg in rosig glühende Beleuchtung versetzt. Der erfinderische Sinn des Dekorationsmalers und Maschinisten möge nun eine Herrichtung auffuchen, durch welche die Wirkung hervorgebracht wird, als ob der erglühende Venusberg sich nähere und so weit ausdehne, daß er — als durchsichtig — tanzende Gestalten zu fassen vermag, deren wirre Bewegungen dem Zuschauer deutlich werden müssen; als die ganze hintere Bühne von dieser Erscheinung

eingenommen ist, wird dann Venus, auf einem Lager ausgestreckt, sichtbar. Die Entfernung muß aber immer noch so weit erscheinen, als dieß irgend die Größe wirklicher menschlicher Gestalten für die Täuschung erlaubt. Das Verschwinden der Erscheinung wird dann durch schnelle Dämpfung und endliches Verlöschen der, bis dahin immer lebhafter gewordenen, rosigen Beleuchtung des Hintergrundes, somit durch momentan eintretende gänzliche Nacht, während welcher der ganze zur Erscheinung des Venusberges nöthige Apparat rasch zu entfernen ist, bewerkstelligt; zunächst gewahrt man dann, beim Ertönen des Grabgesanges, durch die zwei noch herabhängenden Schleier die Lichter und Fackeln des Leichenzuges, der von der Höhe des Hintergrundes herabsteigt; langsam werden dann die Schleier nach einander aufgezogen, und zugleich tritt überall allmählich wachsende Beleuchtung des Tagesgrauens ein, welches schließlich — wie bemerkt — in Morgenglühen überzugehen hat.

Der Dekorationsmaler möge nun einsehen, wie unendlich wichtig, ja einzig ermöglichend, mir seine geistvollste Mitwirkung ist, und daß ich ihm einen gewiß nicht wenig entscheidenden Antheil an dem Erfolge des Ganzen, der nur durch augenblickliches klares Verständniß der ungewöhnlichsten Situationen zu gewinnen ist, zuspreche. Nur aber ein genaues, wirklich künstlerisches Eingehen seinerseits auf meine innerlichsten Absichten kann diese Mitwirkung mir verschaffen.

Nach diesen ziemlich umständlichen Auseinandersetzungen wende ich mich denn nun schließlich an die Darsteller im Besonderen. Nicht über das Einzelne ihrer Leistungen kann ich mich jedoch mit

ihnen zu besprechen versuchen, denn um hierzu volle und geeignete Veranlassung zu gewinnen, müßte ich nothwendig mit einem Jeden in persönlichen Freundschaftsverkehr treten können. Ich muß mich daher auf Das beschränkt halten, was ich über die nöthige Auffassung des Studiums im Allgemeinen sagte, in der Hoffnung, daß auf dem bezeichneten Wege die Darsteller ganz von selbst dazu gelangen, durch das Vertrautwerden mit meinen Intentionen auch die Fähigkeit zu gewinnen, diesen Intentionen zu entsprechen. In Allem, was ich zunächst an den musikalischen Dirigenten richtete, sind aber bereits meine Forderungen an den Darsteller so stark mit berührt worden, und namentlich fand ich bei der Besprechung einzelner Stellen Gelegenheit, diese meine Forderungen so genau zu motiviren, daß ich für die Darstellung im Allgemeinen nur noch darauf aufmerksam zu machen hätte, wie ich meine Ansprüche in Bezug auf die Auffassung jener einzelnen Stellen für jedes übrige Detail der Darstellung gelten lassen muß. —

Doch halte ich für gut, über den Charakter der Hauptrollen mich noch etwas näher zu äußern.

Die schwierigste Rolle ist unstreitig die des Tannhäuser selbst, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben fur die dramatische Darstellung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Maaße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen giebt. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig“, sondern alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Nothwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im Mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die an sie ihn fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit

giebt er sich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlich religiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir sei Preis! groß sind die Wunder Deiner Gnade!" ist der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfniß der Aussöhnung mit der Welt — doch der Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen, und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm, scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem ebenso Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dieß Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth" genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeth's zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nieerfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr muthiger Streiter zu sein". Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der

Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Nothwendigkeit einer unendlichen Vermittelung seiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muß dieß so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Nothwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er Alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Übermaaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenso überschwängliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwänglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheuren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in

die Brust dringt, sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er soeben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Thräne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint“, sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heile, da dieses Heil in nichts Anderem bestehen kann, als jene ihm geweinte Thräne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heiligungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich ihm am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein besonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem anderen Wesen, somit auf dieß geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Axen hätte gerathen müssen wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluthen der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels“ zu verbergen, dessen „Thräne zu versüßen“ die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten

konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotze den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —

Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unserer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch' einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen im Stande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltsloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie auch lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. Besonders auf unseren Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartieen her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollständig energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und in Folge einer

gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinlichsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas Anderem gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig „gesessen" hat. Neben diesen Sorgen und Freuden kennen sie gewöhnlich nichts als Vergnügen am Putz, und das Bemühen, mit Putz und Stimme zusammen nach Möglichkeit zu gefallen, vor Allem um einer höheren Gage willen*). Ich gebe nun zu, daß ein bloßes Befassen mit einer Aufgabe, wie die meines Tannhäuser's, schon hinreichen werde, den Sänger über sich in Unruhe zu versetzen, und daß in Folge dieser Unruhe er sich angelegen sein lassen werde, Verschiedenes in seiner Bühnengewohnheit zu ändern; ich gehe sogar in meiner Voraussetzung so weit zu hoffen, daß, wenn das Studium des Tannhäuser in der Weise geleitet wird, wie ich es angegeben habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zu Gunsten der Aufgabe sich geltend machen werde, die ihn ganz von selbst auf das Richtige und Erforderliche hinleiten muß: nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühungen erwarten, wenn diese Veränderung zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen Auffassungs- und Darstellungsweise führt, einer Revolution, bei welcher er sich bewußt wird, daß er für diese Aufgabe etwas ganz und gar Anderes zu sein hat, als er sonst war, der vollständige Gegensatz seines früheren Wesens.

*) Meine Mittheilungen richte ich so allgemeinhin an eine ganze Gattung, daß es mir natürlich unmöglich ist, zugleich die mancherlei Spezialitäten zu beachten, die mehr oder minder vom Wesen der Gattung abweichen, und ich muß daher hier nothwendig in Bezug auf vorhandene Gebrechen immer im Superlativ sprechen, der auf viele Einzelne allerdings keine Anwendung finden kann.

Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgabe ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweisen, daß er mit Dem, was er etwa bei den sogenannten dramatischen Tenorpartieen der neueren Zeit sich aneignete, für den Tannhäuser ganz sicher nicht auskommen würde, da ich ihm beweisen könnte, daß z. B. in den Meyerbeer'schen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger, bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt worden ist. Wer mir also, auf seine bisherigen Erfolge in den genannten Opern gestützt, mit bloß demselben Aufwande von Darstellungskunst, der dort genügte, um die Opern allgemein aufgeführt und beliebt zu machen, den Tannhäuser darstellen wollte, der würde gerade Das aus dieser Rolle machen, wovon sie das volle Gegentheil ist. Er würde vor Allem im Tannhäuser nicht die Energie seines Wesens begreifen, und ihn zu einem haltungslosen, hin und her schwankenden, schwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen oberflächlichen Hinblick die Verführung zu einer solchen falschen Auffassungsweise (die ihn dem „Robert der Teufel“ etwa verwandt erscheinen ließe) allerdings vorhanden sein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverständlicher machen und den Hauptcharakter mehr entstellen, als wenn Tannhäuser schwach, oder gar ab und zu „gutmüthig“, bürgerlich fromm, und höchstens als mit einigen lüderlichen Neigungen behaftet, dargestellt würde. Dieß glaube ich mit der vorhergehenden Charakterisirung seines Wesens dargethan zu haben; und da ich alles Verständniß meines Werkes mir namentlich nur davon erwarten kann, daß die Hauptrolle dieser Charakterisirung entsprechend aufgefaßt und dargestellt werde, so möge der Sänger des Tannhäuser begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn stelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müsse, wenn er meine Absicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine

durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann. —

Nach dieser ausführlichen Besprechung mit dem Sänger des Tannhäuser habe ich den Darstellern der übrigen Rollen wenig mehr zu sagen; denn alles ihm Mitgetheilte betrifft in der Hauptsache sie Alle. Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verrathen, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partieen der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Theiles unseres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Theilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüthes zu machen: er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor Allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im „Sängerkriege“,

der die Entwickelungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolfram's enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nöthigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann. — Überhaupt möchte ich mich schließlich noch ganz besonders von den „Darstellern“ an die „Sänger“ wenden, wenn ich einerseits nicht zu ermüden fürchten müßte, andererseits aber nicht annehmen dürfte, daß das bereits Gesagte hinreichend sei, auch nach der Seite der Gesangskunst hin die Darsteller über meine Wünsche aufzuklären. —

So will ich denn nun diese Mittheilung schließen, allerdings mit dem traurigen Gefühle, nur sehr unvollkommen meinem Zwecke entsprochen zu haben, nämlich: durch sie die mir verwehrte, und doch gerade von mir für so nothwendig erachtete, mündliche und persönliche Mittheilung an alle Betreffende zu ersetzen. Bei der tief von mir gefühlten Ungenügendheit dieses von mir eingeschlagenen Ausweges, bleibt mir als Trost allein das Vertrauen auf den guten Willen meiner künstlerischen Genossen übrig, auf einen guten Willen, wie nie ein Künstler zur Ermöglichung seines Kunstwerkes ihn mehr bedurfte, als ich in meiner gegenwärtigen Lage. Mögen Alle, an die ich mich richtete, diese meine besondere Lage wohl berücksichtigen, und namentlich auch der aus ihr nothwendig mir erwachsenen Stimmung es beimessen, wenn ich hie und da mich vielleicht zu besorgt, zu ängstlich, oder auch wohl zu mistrauisch, streng und scharf äußerte. — In Betracht

der Ungewöhnlichkeit einer solchen Mittheilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl selbst auch darauf gefaßt machen, daß sie von Vielen, an die sie gerichtet ist, gänzlich, oder doch zum großen Theile, unbeachtet, vielleicht auch unverstanden bleiben wird. Mit diesem Wissen kann ich daher sie nur für einen Versuch ansehen, den ich in die Welt hinein werfe wie ein Loos, ungewiß ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen Das erreiche, was ich beabsichtige, so soll dieses Gelungene mich für alles sonst Misglückte reichlich entschädigen; und herzlich drücke ich den wackeren Künstlern im Voraus die Hand, die es nicht verschmähten, mit mir sich näher und inniger zu befassen und zu befreunden, als dieß für gewöhnlich in unserem heutigen Kunstweltverkehre angetroffen wird.

Bemerkungen zur Aufführung

der Oper:

„Der fliegende Holländer“.

Vor Allem habe ich, im Bezug auf die genaue Übereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester, dem Dirigenten und Regisseure Das zurückzurufen, was ich hierüber bereits für die Aufführung des „Tannhäuser" ihnen an das Herz legte. Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer außerordentlichen Aufmerksamkeit des Regisseurs: er findet alle nöthigen Angaben an den entsprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erste Scene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers" selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich. Da meine Bemerkungen jedoch dem rein dekorativen Theile der Darstel=

lung nicht besonders gelten sollen (für sie verweise ich auf das Scenarium von dieser Oper nach der Aufführung in dem Berliner Schauspielhause), so begnüge ich mich — wie gesagt — mit der Bitte um genaue Beachtung meiner zerstreuten scenischen Angaben, indem ich die Art der Aufführung derselben vor Allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten überlasse.

Lediglich wende ich mich daher an die Darsteller, und unter diesen vor Allem an den Repräsentanten der schwierigen männlichen Hauptrolle „der Holländer". Von dem glücklichen Ausfalle dieser Hauptpartie hängt der wirkliche Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muß dem Darsteller derselben gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten, und dieß wird er können, wenn er folgende Haupt-Charakterzüge der Darstellung genau befolgt. —

Das Äußere seiner Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigenthümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (H-moll) ganz am Schlusse der Introduktion, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegtem Brete, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eïs der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Viertheile des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrages, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der

äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit, wie von einem Übermüden (fast genau im Takte, wie überhaupt das ganze Rezitativ) gesungen; bei den, mit bitt'rem Grimme gesungenen Worten: „ha, stolzer Ozean" u. s. w. bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach: „doch ewig meine Qual", senket er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „euch, des Weltmeers Fluthen" u. s. w. singt er so vor sich hinstarrend. Für die mimische Begleitung des Allegro's: „wie oft in Meeres tiefsten Grund" u. s. w. will ich den Sänger nicht allzu eng in der äußeren Bewegung beschränken, doch halte er auch hierbei immer noch meine Hauptweisung fest, bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit, beim schmerzlichsten Gefühle, mit dem er den Gesangvortrag zu beleben hat, für jetzt noch die möglichste Ruhe in der äußeren Haltung zu bewahren: eine, jedoch nicht zu breite, Arm- oder Handbewegung genüge für die einzelnen heftigen Accente des Vortrages. Selbst noch die Worte: „Niemals der Tod, nirgends ein Grab!", die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen, gehören mehr nur noch der Schilderung seiner Leiden an, als einem wirklichen, unmittelbaren Ausbruche seiner Verzweiflung: zu diesem kommt er erst mit dem Folgenden, wofür daher die höchste Energie der Aktion aufgespart werden muß. Mit der Wiederholung der Worte: „dieß der Verdammniß Schreckgebot!" hat er den Kopf und die ganze Haltung des Körpers etwas tief geneigt: so verbleibt er während der vier ersten Takte des Nachspieles; mit dem Tremolo der Violinen (Es) vom fünften Takte erhebt er, bei dauernder tiefer Haltung des übrigen Körpers, den Blick aufwärts gen Himmel; mit dem Eintritt des leisen Paukenwirbels, im neunten Takte des Nachspieles, geräth er in ein schauriges Zittern, die nieder-

gehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich (den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet) die Phrase: „Dich frage ich“ u. s. w. beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarsten Ausdrucke, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung (ohne auffallende andere Veränderung derselben, als der nothwendige Vortrag es an einzelnen Stellen erfordert) ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel“ selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgiebt. Endlich aber bei den Worten: „Vergeb'ne Hoffnung“ u. s. w. macht sich die ganze Kraft seiner Verzweiflung Luft: wüthend richtet er sich auf, und mit der energischesten Aktion des Schmerzes stößt er, das Auge immer noch auf den Himmel gerichtet, alles „vergeb'ne Hoffen“ von sich: er will nichts mehr von der verheißenen Erlösung wissen, und sinkt nun (mit dem Eintritte des Paukenwirbels und der Bässe) wie vernichtet zusammen. Bei dem Eintritte des Allegro-Ritornells beleben sich seine Züge wie zu einer neuen, grauenvoll letzten Hoffnung, der Hoffnung auf den Weltuntergang, an welchem doch auch er vergehen müsse. Dieses Schluß-Allegro bedarf jetzt der schrecklichsten Energie im Gesangsvortrage, wie in der mimischen Aktion; denn hier ist Alles unmittelbarer Affekt. Der Sänger mache es aber doch möglich, dieß ganze Tempo, trotz aller Gewalt des Vortrages, nur wie ein Zusammenfassen aller Kraft erscheinen zu lassen, die ihren stärksten, zermalmendsten Ausbruch erst auf den Worten: „Ihr Welten! endet euren Lauf!“ u. s. w. erhält. Hier muß die Erhabenheit des Ausdruckes auf ihrem höchsten Gipfel sein. Nach den Schlußworten: „ewige Vernichtung, nimm mich auf!“ bleibt er in großer Stellung, fast wie eine Bildsäule, während des ganzen Fortissimo's des Nachspieles, stehen: erst mit dem Eintritte des Piano's, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Takten „espressivo“ der ersten Violine senkt er

matt das Haupt, und wankt unter den letzten acht Takten des Nachspieles nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung. —

Ich habe diese Scene so ausführlich besprochen, um an ihr zu zeigen, in welchem Sinne ich den „Holländer" dargestellt verlange, und welches Gewicht in der sorgfältigsten Übereinstimmung der Aktion mit der Musik liegt; im gleichen Sinne möge ferner der Darsteller seine ganze Rolle zu erfassen sich bemühen. Außerdem ist diese Arie aber auch das Schwierigste der Partie, und dieses namentlich deßwegen, weil von dem Erfolge dieser Scene das ganze weitere Verständniß des Gegenstandes für das Publikum abhängt: hat dieser Monolog vollkommen der Absicht gemäß den Zuhörer ergriffen und bestimmt, so ist für den wichtigsten Theil der fernere Erfolg des Ganzen gesichert, wogegen alles Nachstehende nicht im Stande sein würde, das hier etwa Versäumte nachzuholen.

In der folgenden Scene mit Daland bleibt der „Holländer" zunächst in seiner zuvor angenommenen Stellung. Die Anreden Daland's vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, schreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; Alles, auch die scheinbar absichtlichsten Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, theilnahmslos und mechanisch ergiebt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach „Erlösung": nach dem furchtbaren Ausbruche seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage: „hast Du eine Tochter?" wirft er noch mit

anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Daland's: „fürwahr, ein treues Kind“ reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „sie sei mein Weib!“ Die alte Sehnsucht erfaßt ihn wieder, und mit dem rührendsten Ausdrucke giebt er sich der (äußerlich ruhigen) Schilderung seiner Lage in dem Gesange: „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich“ hin. Die dann folgende warme Schilderung, welche der Vater von seiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnsucht nach „Erlösung durch eines Weibes Treue“ immer mehr, und steigert sich im Schluß-Allegro des Duettes bis zum leidenschaftlichsten Kampfe zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung fast schon zu siegen scheint. —

Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Thüre stehen; mit dem Eintritte des Paukensolo's schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solo's hält er an (die zwei Takte „accelerando“ in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Daland's Gebärde, der an der Thüre noch verwunderungsvoll auf Senta's Begrüßung harrt, und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Daland's Gebärde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von der Aufforderung ab, und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritte der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.) — Das Nachspiel der Arie Daland's

muß vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Entschiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und sechsten Takte macht er Halt und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein, theils wohlgefälliges, theils neugierig erwartungsvolles Gebärdenspiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Senta's; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Thüre; mit dem abermaligen Eintritte des Thema's in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdrießlich wieder zurück und schließt hinter sich die Thüre, so daß er mit dem Eintritte des Fis-dur-Akkordes in den Blasinstrumenten sich ganz entfernt hat. Der übrige Theil des Nachspieles, sowie das Ritornell des darauf folgenden Duettes, wird auf der Bühne vom vollständigsten, regungslosesten Schweigen begleitet: Senta und der Holländer, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Vordergrundes aus, sind in ihrem beiderseitigen Anblicke festgebannt. Fürchten die Darsteller nicht, durch diese Situation zu langweilen: es hat sich bewährt, daß gerade hierdurch die Zuschauer am mächtigsten gefesselt und am geeignetsten auf die folgende Scene vorbereitet wurden.)

Der ganze folgende E dur-Satz ist nun vom Holländer, beim gefühlvollsten und ergreifendsten Gesangsvortrage, äußerlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dieß sparsam) möge er zur Unterstützung der schärfsten Accente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukensolo's vor dem folgenden Tempo E-moll rührt sich erst der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte. (Dem Dirigenten muß ich hier bemerken, daß mir die Erfahrung gezeigt hat, wie ich mich bei der Tempobezeichnung „un poco meno sostenuto" irrte: das große vorangehende Tempo ist zwar in seinem Beginne — namentlich im ersten Solo des Holländers — ziemlich langsam; nach und nach belebt es sich bis zum

Schlusse unwillkürlich aber so, daß mit dem E-moll nothwendig wieder etwas zurückgehalten werden muß, um wenigstens dem Anfange dieses Satzes den nöthigen, feierlich ruhigen Ausdruck zu geben. Die viertaktige Phrase muß sogar in der Weise zögernd vorgetragen werden, daß der vierte Takt im starken „ritenuto" gespielt wird: dieß wiederholt sich in der ersten Gesangs-Phrase des Holländers.) Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolo's, wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran. Mit dem eilften und zwölften Takte möge das Tempo aber etwas straffer angezogen werden, so daß auf dem H-moll: „du könntest dich" u. s. w. das eigentlich gemeinte, zwar gemäßigte, aber doch weniger geschleppte Tempo eintritt, das für das Weitere ungestört festgehalten werden soll. Bei dem più animato: „so unbedingt, wie?" u. s. w. verräth nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erste wirkliche Rede Senta's auf ihn hervorgebracht hat: er muß diese Stelle bereits in großer Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Senta's aber: „o, welche Leiden! Könnt' ich Trost ihm bringen!" erschüttert ihn auf das Tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?" Mit dem molto più animato ist er seiner kaum mehr mächtig; er singt mit dem leidenschaftlichsten Feuer, und bei den Worten: „Allmächtiger, durch diese sei's!" stürzt er auf das Knie. Mit dem agitato (H-moll) reißt er sich heftig vom Boden auf: seine Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äußeren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: „nennst ew'ge Treue

du nicht dein!" vor Senta zusammen, so daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem Folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. — Im darauf eintretenden Allegro molto richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung sich hoch auf: sein Gesang steigert sich bis zum erhabensten Siegesgesange. Über alles Weitere kann kein Misverständniß mehr obwalten: in seinem letzten Auftritte im dritten Akte ist Alles Leidenschaft, Schmerz und Verzweiflung. Besonders empfehle ich, die Rezitativ-Phrasen nie zu dehnen, sondern Alles im lebhaftesten, drängendsten Tempo zu nehmen. —

Die Rolle der Senta wird schwer zu verfehlen sein: nur vor Einem habe ich zu warnen: möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegentheile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus naiv. Gerade nur bei einem ganz naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigenthümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer" und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äußert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann. Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es sich auch mit dem scheinbar „Krankhaften" bei der bleichen Senta verhalten. — Auch Erik soll kein sentimentaler Winsler sein: er ist im Gegentheile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Wer seine „Cavatine" im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmuth und Trauer athmen soll. (Alles, was in diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schlußkadenz, bitte ich dringend zu än-

dern oder auszulassen.) — Noch ersuche ich den Darsteller des Daland, diese Rolle ja nicht in das eigentlich Komische hinüber zu ziehen: er ist eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, ein Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt, und bei dem z. B. der — gewissermaßen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttausende, ohne im Mindesten etwas Übles dabei zu vermuthen.

Programmatische Erläuterungen.

1.

Beethoven's „heroische Symphonie".

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters, und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigenthümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie" unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werkes anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein. Wenn ich mir daher erlaube, die Ansicht, die ich mir selbst von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen habe, so gedrängt wie möglich hier mitzutheilen, so geschieht dieß in dem aufrichtigen Glauben, manchen Zuhörern der bevorstehenden Aufführung der „heroischen Symphonie" ein Verständniß zu erleichtern, das sie selbst sich nur bei öfter wiederholter Anhörung besonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verschaffen können.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch" im weitesten Sinne zu nehmen, und keinesweges nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held" überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mittheilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich thätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der anderen sich merklich loslösen kann, sondern unsere Theilnahme sich immer nur dem Einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mittheilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Äußerung der Überfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer

trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserem Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste, männliche Wehmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmuth, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dieß in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Übermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Thätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das theilt uns der Meister in dem

rüstig heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weichgefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter thätige Mensch.

Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Thätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Äußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender, plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden — männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Theilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich

beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh' umfaßt, wie Wonne und Weh', als rein menschliches Gefühl, ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kundzuthun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

2.

Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan“.

Dieses verhältnißmäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und Niemand, der den dargestellten Gegenstand genau kennt, wird beim Anhören einer guten Aufführung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben. Ich erlaube mir daher diesen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des Tondichters selbst ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Koriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demuth unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrath an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Koriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus

verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Scene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mittheilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dieß ist die Scene zwischen Koriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im Mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Scenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche Scene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgiebt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungssüchtiger Muth. Uns braucht nur der Name „Koriolanus" genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich uns das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmuth, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmuthe abzuwenden. — Koriolan kennt die Gefahr,

die seinen Trotz bedroht: seine Heimath sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All' den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richteten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkürliches, rein menschliches Gefühl, und gegen diesen Angriff hat er keine andere Waffe als — Verwahrung seines Blickes, seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt, — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Inneren seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Trotz; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Toben, sein entsetzlichstes Aufzücken, decken uns die wüthende Größe des rachsüchtigen Trotzes selbst, zugleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Kundgebung tief ergriffen, sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wüthenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlsschlacht hin und her: wo das Weib nur schroffen Hochmuth erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Trotz ist aber nun zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Koriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Koriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Trotz aufgiebt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbün-

dete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen, heißt sein Dasein fahren lassen, — der Vernichtung der Vaterstadt entsagen, sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: „Rom oder ich! Eines muß fallen!" Nochmals zeigt er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß: Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Trotze und der Nothwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des theueren Weibes auf, um in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurtheil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblicke mächtig die Brust, alles Schwanken und Stürmen des Inneren drängt sich in einen großen Entschluß zusammen; das Selbstopfer ist beschlossen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Getroffen vom eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er sterbend den letzten Athemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Koriolan.

3.

Ouvertüre zum „fliegenden Holländer".

Das furchtbare Schiff des „fliegenden Holländers" braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh' bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das Gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluthen nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wüthete er hier mit Fluth und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff, — doch der Schlund verschlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe, — doch die Klippe zerschellte

es nicht. All' die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männerthaten-Gier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und verflucht, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! — Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimath freut: Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen; wüthend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt, und wieder strahlt es auf: der Seemann faßt den Leuchtstern fest in's Auge und steuert rüstig durch Fluth und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmuth und göttlichen Mitgefühles zu ihm dringt! Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dieß: doch den Fluthen entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet.

4.

Ouvertüre zu „Tannhäuser“.

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dieß sind die verführerischen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde Denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt

es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Gluth umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Athem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

5.

Vorspiel zu „Lohengrin".

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dieß war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute

in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte. —

Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgiebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schooße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer

Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet, und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den „Gral“ ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

Über Franz Liszt's

Symphonische Dichtungen.

(Brief an M. W.)

* * *

Ich bin es Ihnen fast schuldig, mich etwas ausführlicher über unseren Freund und seine neuen Orchesterkompositionen mit Ihnen zu unterhalten; mündlich geschieht so etwas doch immer nur aphoristisch, und leider wäre mir dieß jetzt auch so bald nicht wieder möglich. Der Wunsch, den Sie mir verschiedene Male ausdrückten, mich einmal recht bestimmt und besonnen über Liszt urtheilen zu hören, sollte mich, wenn ich ihn jetzt erfüllen will, eigentlich in Verlegenheit setzen, da Sie wissen, daß nur Feinde die Wahrheit sagen, das Urtheil eines Freundes, und noch dazu eines Freundes, der dem andern Das verdankt, was ich Liszt zu verdanken habe, aber nothwendig der Parteilichkeit so verdächtig erscheinen muß, daß ihm beinahe gar kein Werth beizulegen sei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir scheint, es sei dieß eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, oder, wie Sie sie witzig nannten, der „Mediokratie", von der energischen Klugheit des Neides bestimmt, sich wie mit unantastbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus sie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich anerkannt!

Hingegen will ich mich an die Erfahrung halten, daß, wer auf die Anerkennung seiner Feinde wartet, um über sich in's Klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbstvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mittheile, als das Zeugniß eines Menschen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deßhalb auch so zuversichtlich spricht, als ob es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären.

Aber etwas Anderes macht mir Verlegenheit: nämlich was ich Ihnen eigentlich schreiben soll? Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich so etwas geschaffen und mir mitgetheilt werden konnte. Gewiß bemerkten Sie auch, wie karg ich oft dabei mit Worten war, und Sie hielten dieß gewiß nur für das Schweigen des Tiefergriffenen? Dieß war es allerdings zunächst; doch muß ich Ihnen sagen, daß dieß Schweigen bei mir jetzt auch durch Bewußtsein bestimmt wird, nämlich durch die immer gründlicher gewonnene Einsicht, daß das Wesentlichste und Eigenste unserer Anschauungen gerade in dem Maaße unmittheilbar ist, als diese an Ausdehnung und Tiefe gewinnen, und dadurch dem Medium der Sprache sich entziehen, — der Sprache, die ja nicht uns gehört, sondern die uns als ein Fertiges von außen gegeben wird, um uns damit im Verkehre mit einer Welt zu helfen, welche uns im Grunde nur dann genau verstehen kann, wenn wir uns ganz auf den Boden des gemeinen Lebensbedürfnisses stellen. Je mehr nun unsere Anschauungen von diesem Boden sich entfernen, desto mühsamer wird aller Ausdruck, bis der Philosoph auf die Gefahr hin, überhaupt verstanden zu werden, die Sprache eigentlich nur noch in ihrem umgekehrten Sinne gebraucht, oder der Künstler zu dem, dem gemeinen Leben gänzlich unbrauchbaren, wunderbaren Werkzeuge seiner Kunst greift, um sich für Das einen Ausdruck zu schaffen, was

selbst dann aber noch — in den günstigsten Fällen — eigentlich immer nur wieder von Denen verstanden wird, welche die Anschauung selbst mit ihm theilen. Unstreitig ist nun die Musik das, jener der Sprache unmittheilbaren Anschauung entsprechendste Medium, und man könnte das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik nennen. War nun, als Liszt mir seine Werke vorführte, von mir jene einzig der Musik mögliche Mittheilung empfangen, so war eben Alles erfüllt, und es mußte mir nicht nur thöricht, sondern unmöglich erscheinen, mich über Das aussprechen zu wollen, was deßwegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt. Wer hat nicht schon versucht, musikalische Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur Diejenigen dürfen sich einbilden, damit glücklich gewesen zu sein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen; wer dieses Eindruckes aber so voll war, wie z. B. Liszt, wenn er über Musik schrieb, der hat in seinen Versuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wie er, und nachdem er das Unmögliche durch eine Kunst des sprachbildlichen Ausdruckes, wie sie eben nur wieder dem genialen Musiker sich zu Gebote stellen konnte, zu ermöglichen gesucht hatte, einsehen zu müssen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverstehenden Musiker sich verständlich gemacht, am allerwenigsten aber dem rein litterarischen Leser; denn dieser hat gerade Liszt damit gelohnt, daß er seine Sprache und seine Phrase als unverständlich, ungenießbar, überschwänglich u. s. w. zurückwies.

Was soll ich Ihnen also sagen? Es wird im Ganzen wohl eben nur mit einer etwas umständlich motivirten Ausführung der Unmöglichkeit, etwas zu *sagen*, sein Bewenden haben müssen. Doch wird dieß immer mehr den eigentlichen Kern des Gegenstandes betreffen; zur Bezeichnung der der Außenwelt zugekehrten Bedeutung des Kunstwerkes, des formellen Theiles desselben, haben ja unsere Ästhetiker und Kunstkenner einen so reichen Vorrath von Ausdrücken und Ausdrucksweisen zusammengebracht, daß man wahrlich nicht eher

in Verlegenheit kommt, als dann, wenn es sich darum handelt, Das zu bezeichnen, was allen jenen Herren eben nicht zur Wahrnehmung gekommen ist. Somit will ich Sie denn über die Seite der Liszt'schen Werke unterhalten, womit diese jener Welt zugekehrt und möglicherweise erkennbar sind. Damit müssen Sie sich aber begnügen; für alles Übrige verweise ich Sie — auf mein stummes Schweigen bei der Anhörung.

So beginne ich denn vom Alleräußerlichsten, von Dem, für was die Welt Liszt ansieht. Sie kennt ihn als Virtuosen, im Zuge der glänzendsten und erfolgreichsten Laufbahn als solcher; und das ist ihr genug, um zu wissen, woran sie mit ihm sei. Nun wird sie aber durch Liszt's Zurücktreten von dieser Laufbahn und durch sein bestimmtes Auftreten als Komponist gestört: was soll sie davon halten? Vor allem unbequem ist es, daß das nicht schon einmal dagewesen ist, und zwar bei einem klassisch gewordenen Musiker. Indessen ist es doch wohl schon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos sich schließlich auch dem Ehrgeize überläßt, als Komponist etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen, und so ist man denn auch jetzt daran, seine jetzige Komponirlaune dem gefeierten Klavierhelden zu verzeihen, natürlich mit dem Bedauern, daß er nicht lieber doch spiele. Hierbei ist man so gütig, seine großen neuen Tonschöpfungen mit Stillschweigen zu übergehen, und nur sehr erbitterte Wächter der klassischen Musik vergaßen sich, der üblen Laune den Zügel schießen zu lassen. Möge uns das nicht verwundern; es wäre wirklich bedenklich, wenn es sich plötzlich anders gezeigt hätte. Wer von uns war im Beginn nicht wirklich auch befangen? Und doch müssen wir uns deßhalb den Vorwurf machen, zuvor nicht schon innig genug auf Liszt's Wesen eingegangen, oder mindestens uns nicht klar genug darüber geworden zu sein. Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte? Den

Punkt, der beide Thätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel aber ist mir gewiß geworden, daß um Beethoven reproduziren zu können, man mit ihm produziren können muß. Das dürfte nun unmöglich Denen faßlich zu machen sein, die in ihrem Leben nichts Anderes, als unsere gewöhnlichen Konzertaufführungen und Virtuosenvorträge der Beethoven'schen Werke gehört haben, in deren Werth und Wesen mir mit der Zeit eine so traurige Einsicht aufgegangen ist, daß ich durch ihre nähere Kundgebung Niemand kränken will. Dagegen frage ich alle Die, welche in vertrautem Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethoven's (die zwei großen Sonaten in B und C) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren? Wenn es eine Reproduktion war, so war diese doch unbedingt mehr werth, als alle die Beethoven reproduzirenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch schlecht verstandenen Werke von unseren Klavierkomponisten „produzirt" worden sind. Dieß war nun einmal die eigenthümliche Art der Liszt'schen Bildung, daß er, was Andere mit Feder und Papier zu Stande brachten, am Klavier von sich gab; wer aber wollte leugnen, daß auch der größte und originellste Meister in seiner ersten Periode nur reproduzirte? Nur ist hier zu bemerken, daß, so lange selbst das größte Genie nur noch reproduzirt, seine Arbeiten nie den Werth und die Bedeutung der reproduzirten Werke und ihrer Meister sich aneignen können, sondern voller Werth und volle Bedeutung hier erst mit der Kundgebung der bestimmten Originalität eintritt. Somit übertraf aber die Thätigkeit Liszt's in seiner ersten, reproduktiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Werth und die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte, und sich dabei nahezu auf dieselbe Höhe mit dem reproduzirten Tonsetzer schwang. Diese Eigenthümlichkeit ist ihrer Neuheit wegen fast ganz übersehen worden, und dieß ist Schuld an der jetzigen Verwunderung über Liszt's neues Auftreten, das nichts Anderes als

die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Produktivität des Künstlers ist.

Dieß Alles theile ich Ihnen mit, weil ich mir mit diesen Betrachtungen erst selbst über den Gegenstand und das in ihm liegende, verwundernde Problem klar geworden bin. Vielleicht ist es aber unnöthig, daß ich gerade Ihnen, ***, das mittheile, weil Sie mit demselben Instinkte, der Liszt in seiner Entwickelung leitete, gewiß auch erriethen, welche Bewandtniß es hiermit hätte, während wir Männer, die wir selbst, wenn eigentlich gar nichts mit uns zu thun ist, immer so viel mit uns zu thun haben, in solchen Fällen oft beschämt vor den Frauen stehen. Immerhin aber dürfte es Ihnen nicht unwichtig sein, den Vorzug des Mannes nun mit zu genießen, der darin bestehen möchte, daß er sich und Anderen, wenn auch oft erst spät, Das zum Bewußtsein bringt, was die Frauen schon zuvor unbewußt fühlten. Diese Tendenz kann überhaupt nur mein ganzer Brief an Sie haben.

Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erscheint mir nun Liszt durch seine Produktivität als eigentlicher Komponist in den letzten zehn Jahren in der vollen Reife seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Vermögen nur Wenige jetzt schon jenen Weg zu begreifen, so sind ebenso Wenige im Stande, die plötzlich am Ziele sich uns darstellende Erscheinung zu fassen. Wie gesagt, es wäre bedenklich und verwirrend, wenn es anders wäre. Wer nun aber über den Werth dieser Erscheinung, über die ungemeine Fülle musikalischen Kraftvermögens, die uns aus seinen wie durch einen Zauberschlag uns vorgelegten großen Tonwerken sogleich entgegentritt, unwiderstehlich schnell mit sich einig geworden ist, der dürfte durch die Form derselben zunächst wieder verwirrt, und nachdem sein erstes Bedenken der Möglichkeit des Komponistenberufes unseres Freundes selbst gegolten, dem Gewohnten gegenüber zu einem zweiten Bedenken gebracht werden. — Sie sehen, ich nähere mich, meinem Vorsatze getreu, meinem Gegenstande ganz von außen her, von da, wo ja auch die

Welt sich ihm nähern soll, und berühre somit immer nur Das, worüber sich eigentlich sprechen läßt, um schließlich bei dem Punkte anzukommen, über den sich wahrscheinlich Nichts wird sagen lassen. Also — zur „Form"! —

Ach, ***, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunstwerke; ganz gewiß aber auch keine Kunstrichter, und das ist diesen letzteren so ersichtlich, daß sie aus Seelenangst um die Form schreien, während der leichtfertige Künstler, der, wie gesagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, sich bei seinem Schaffen so ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wohl kommen? Wahrscheinlich, weil der Künstler, ohne es zu wissen, selbst immer Formen schafft, während Jene weder Formen noch sonst etwas schaffen. Ihr Geschrei sieht somit darnach aus, als sollte der Künstler außerdem, daß er Alles schafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da sie sonst so gar nichts für sich hätten. Wirklich ist ihnen der Gefallen immer nur von Denjenigen erwiesen worden, die wiederum nichts für sich zu Stande bringen konnten und sich mit — Formen halfen, und was das ist, das wissen wir wohl, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber Einer kommt, der sich Klingen schmiedet (Sie sehen, daß ich soeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), so schneiden sich die Tölpel daran, weil sie täppisch sie angreifen, wie sie zuvor die hingehaltenen leeren Griffe anfaßten; hierbei ärgern sie sich denn natürlich, daß der tückische Schmiedt den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nöthig ist, und sie ihn nun nicht einmal sehen können, der ihnen von Anderen doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das ist der Grund des ganzen Jammers über die Abwesenheit der Form! Hat man aber je schon ein Schwert ohne Griff führen sehen? Zeigt nicht im Gegentheile der scharfe Schwung des Schwertes, daß es in einem ganz tüchtigen Griffe festsitzen muß? Freilich wird dieser erst sichtbar und für Andere betastbar, sobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meister todt

und sein Schwert in der Rüstkammer aufgehängt worden, dann merkt man sich auch den Griff, und zieht ihn sich wohl — als „Begriff" — von der Waffe ab, kann sich aber dennoch nicht vorstellen, daß, wer wieder einmal fechten kommt, seine Klinge doch nothwendig auch an einem Hefte führen muß. So blind sind aber nun einmal die Leute: — lassen wir sie laufen!

Ja, ***, es ist nicht anders: Liszt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn sähe man den „Griff", so müßten wir fürchten, er hätte mindestens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieser bösen, feindseligen Welt eine übergroße Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuschlagen muß, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Hefte stecke. Doch genug des Scherzes, wenngleich wir noch ein wenig bei der „Form" bleiben wollen.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische Dichtung" an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Das klingt gewiß selbst Ihnen sonderbar, und deßhalb will ich Ihnen recht bestimmt meine Ansicht hierüber mittheilen.

Zunächst erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orchesterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachsene „Ouvertüre" der vorangehenden Meister. Welch' unglückliche Bezeichnung dieß „Ouvertüre" war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatischen Aufführung placirt waren, das hat gewiß schon Jeder gefühlt, der sich, zumal seit Beethoven's großem Vorgange, genöthigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben. Aber nicht nur die Gewohnheit, sondern ein bei Weitem tiefer liegender Zwang kam aus der Form selbst her, deren er sich bediente. Wer der Besonderheit dieser Form recht inne werden will, der muß sich

die Geschichte der Ouvertüre seit ihrer Entstehung vorführen; mit Staunen wird er dann sehen, daß es sich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines scenischen Stückes im Orchester gespielt wurde; und bewundern wird er dann müssen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialsten Erfindungen großer Meister zu Stande kam. — Nicht aber nur die Ouvertüre, sondern jedes andere selbständige Instrumentaltonstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward „Symphonie" genannt. Der formelle Kern der Symphonie steckt noch heute im dritten Satze derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivetät hervortritt, gleichsam um das Geheimniß der Form aller Sätze offenbar zu machen. Hiermit will ich nun diese Form keinesweges herabsetzen, namentlich da man ihr ja so Erstaunliches verdankt; vielmehr will ich eben nur festsetzen, daß sie eine sehr bestimmte und durch Verwirrung leicht unkenntlich zu machende Form ist, die dieser Eigenschaft wegen eben strenge Beobachtung von Denen verlangt, die sich in ihr ausdrücken wollen, ungefähr wie der Tanz selbst sie von den Tänzern erfordert. Was sich aber in dieser Form ausdrücken ließ, das sehen wir zum höchsten Entzücken in der Symphonie Beethoven's, und gerade da am schönsten und befriedigendsten, wo er seinen Ausdruck ganz nach dieser Form stimmte. Störend war sie aber stets von da an, wo sie — als Ouvertüre — zur Aufnahme einer Idee verwendet ward, die sich für ihre Kundgebung der strengen Regel des Tanzes nicht fügen konnte. Diese Regel erfordert nämlich, statt der Entwickelung, wie sie dem dramatischen Stoffe noth thut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat, und zwar aus tief in der Natur der Sache liegenden Gründen. Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein

symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter (und namentlich im zweiten Satze mehr der Variationenform sich zuneigend), in jedem anderen Satze als Kern der Form nachzuweisen. Hieraus wird aber ersichtlich, daß beim Konflikte einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muß, entweder die Entwickelung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Ich habe, wie Sie sich entsinnen, einmal die Gluck'sche Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis deßhalb als ein Muster hingestellt, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und ihrer Gegensätze, der Ouvertürenform gemäß, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwickelung als Eröffnung seinem Drama voranzustellen. Daß die großen Meister der Folgezeit hierin aber eine Beschränkung empfanden, sehen wir deutlich namentlich an den Beethoven'schen Ouvertüren; der Tonsetzer wußte, welche unendlich reichere Darstellung seiner Musik möglich sei, er fühlte sich fähig, die Idee der Entwickelung auszuführen, und nirgends bestimmter erfahren wir dieß, als in der großen Ouvertüre zu Leonore. Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouvertüre, wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar um so mehr, als in allen übrigen Theilen, und namentlich am Schlusse, die dramatische Entwickelung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dieß einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Übelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die

Ouvertürenform, d. h. die nur motivirte, ursprüngliche, symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.

Welche würde nun aber die neue Form sein? — Nothwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwickelung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? — Ein dichterisches Motiv. Also — erschrecken Sie! — „Programmmusik".

Das sieht gefährlich aus, und wer dieß hörte, würde laut über die beabsichtigte Aufhebung der Selbständigkeit der Musik klagen. Ach, sehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieser Klage, dieser Furcht für eine Bewandtniß haben könnte. — Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigenthümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligthume geweiht waren? Sollte Liszt, der musikalischeste aller Musiker, der mir denkbar ist, ein solcher Stümper sein können? Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösende Kunst zu sein. Es ist dieß ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich karrikirt) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigenthümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. Aber ebenso offenbar als dieß, ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik. Nichts ist (wohlgemerkt: für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar

nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als die so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den komplizirtesten Tonwerken jeder Art, die Regel aller Konstruktion noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Übergang zur Formlosigkeit angesehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachtheile vermieden werden mußte. Hierüber sind wir also einig, und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir sahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. w. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dieß zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird Niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren, individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da diese bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?

Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Komponisten einfach nicht als

Meister mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Absicht des Komponisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Musik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerseits ihr eine unwürdige Idee untergelegt wurde, und andererseits diese Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meistens auch daher rührte, daß alles Verständliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und stümperhaft angewandten, zerrissenen Tanzform sich herleitete. Lassen wir aber diese Karrikaturen, deren es ja in jeder Kunst giebt, unbekümmert bei Seite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsere Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mistrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen (denn hier ist bereits in der beschränkenden älteren Form Unerhörtes geleistet), als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nöthige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimniß und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen, und ich überlasse es unseren täglich sich mehrenden großen Ästhetikern, den Begriff dafür dialektisch auszuarbeiten; so viel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszt's „symphonische Dichtungen“, seinen „Faust“, seinen „Dante“ hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben.

Ich vergebe einem Jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen getheilt zu haben, so daß ich mich

Denjenigen beigesellte, die in unseren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dieß begegnete mir noch vor Kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in unseres Freundes Berlioz' „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwickelung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unläugbaren Misbehagen; ich errieth sogleich, daß, während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der konsequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakespeare'schen Balconscene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponisten. Dieser, sobald er diese Scene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz anderen Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannigfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vorgange dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsinhalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene

in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urtheil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs", des „marche des pèlerins" u. s. w., die zu unserem Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei.

Weßhalb ich Ihnen das Beispiel aus der erwähnten Liebesscene anführte, war aber nur, um Ihnen deutlich zu machen, wie unendlich schwierig die Lösung des hier vorliegenden Problems sein muß, und daß es sich dabei in Wahrheit um ein Geheimniß handelt, welches dem uns unsichtbaren — „Griffe" jener zuvor von mir gedachten Schwertklinge zu vergleichen wäre, den ich aus den Wirkungen dieser Klinge aber mit voller Sicherheit in der Hand Liszt's voraussetze, und zwar so eigen und besonders gerade seiner Hand gerecht, daß er in ihr sich ganz unseren Augen birgt. Dieß Geheimniß ist aber auch das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung, die uns immer ein Geheimniß bleiben würde, wenn sie sich in den Kunstwerken des genialen Individuums nicht offenbarte. Aber auch nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten; was sich als allgemein giltig an Kunstregeln daraus abstrahiren läßt, ist im Ganzen immer blutwenig, und Diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen. Indessen ist so viel gewiß, daß es mit Liszt's Anschauung eines poetischen Objektes eine grundverschiedene Bewandtniß von der Berlioz'schen haben muß, und zwar muß sie der Art sein, wie ich sie bei Erwähnung der Romeo-Scene

dem Dichter zumuthete, sobald er seinen Gegenstand dem Musiker zur Ausführung überliefern wollte.

Sie sehen, ich bin dem Kerne nun so nahe gekommen, daß ich Ihnen vernünftigerweise nicht viel mehr sagen kann; jetzt handelt es sich um Das, was die eine Individualität der anderen als Geheimniß mittheilt, und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben, wie man ja gewiß nur unverstandene Geheimnisse ausplaudern kann. Wenn ich also von Dem, was Liszt durch seine symphonischen Dichtungen mir mittheilte, schweige, so will ich Ihnen nur noch über das formelle Wesen dieser Mittheilungen ein Weniges sagen. — In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dieß nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich darstellen kann. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Takten erstaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe Alles!" Diese Eigenschaft dünkt mich ein so hervorstechender Zug der Liszt'schen Werke zu sein, daß ich, trotz aller Abneigung, die sich der Anerkennung Liszt's auf diesem Felde von gewisser Seite entgegenstellt, doch nicht das Mindeste für ein sehr schnelles, inniges Bekanntwerden von Seiten des eigentlichen Publikums damit fürchte. Die Schwierigkeiten, die wegen der bei Weitem komplizirteren Ausdrucksmittel dem dramatischen Komponisten entgegenstehen, sind hier, bei reineren Orchesterwerken, in geringerem Maaße vorhanden; unsere Orchester sind meist gut, und wo Liszt selbst, oder seine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derselbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liszt z. B. bei unseren treuherzigen St. Gallern fand, die so rührend ihre Verwun=

derung darüber ausdrückten, daß ihnen Kompositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell faßlich und leicht verständlich vorgekommen wären. Sie wissen, daß dieß meine gute Meinung über das Publikum bestätigte, von dem wir allerdings nichts Anderes, als eine plötzliche Erhebung aus seinem gewohnten Anschauungswesen verlangen dürfen, welche eben deßhalb nicht nachhaltig und auf das gemeine Leben rückwirkend sein kann, weil sie im Grunde eine sehr gewaltsame ist. Immerhin bleibt die Wahrnehmung einer solchen Erhebung der einzige Lohn des Künstlers von außen her, und jedenfalls möge er sich hüten, diesen von jedem Einzelnen nachträglich einsammeln zu wollen, der ihm, ernüchtert, dann leicht mit Kritik entgegnen könnte. So wird es vielleicht selbst manchem Musiker, der von der Aufführung hingerissen war, am anderen Tage ankommen, an diese oder jene „Sonderlichkeit", „Schroffheit" oder „Härte" sich zu stoßen, und namentlich mögen die seltsamen, ungewohnten Harmoniefortschreitungen Manchem dann zu bedenken geben. Wohl könnte man dann fragen, wie es käme, daß sie während der Aufführung selbst sich an nichts zu stoßen gehabt, sondern eben nur den neuen, ungewohnten und hinreißenden Eindruck empfangen hätten, der doch vermuthlich ohne das Hilfsmittel jener „Sonderlichkeiten" u. s. w. nicht hervorzubringen gewesen wäre? In der That aber ist es das Eigenthümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mistrauenerweckendes an sich behält; und dieß liegt wohl wieder im Geheimniß der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß Alles gleich, und die Gattung mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv diese nun sich auch entwickele, d. h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsere Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften bleiben, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch

dieses Eigene aber theilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andere Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dieß gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, daß wir dieselben individuellen Eigenthümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. — Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich, im Bewußtsein dessen, jenen Mistrauischen zurufen: vertraut nur, und Ihr werdet erstaunen, was Ihr durch Euer Vertrauen gewinnt! Solltet Ihr zögern, solltet Ihr Verrath fürchten, so prüft doch nur näher, wer Der ist, dem Ihr vertrauen sollt. Wißt Ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als Er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als Er? Könnt Ihr mir keinen Zweiten nennen, oh so vertraut Euch doch getrost diesem Einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Mensch ist, um Euch zu betrügen) und seid sicher, daß Ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo Ihr, mistrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!

So, ***, weiter kann ich Ihnen nichts sagen, und das Letzte habe ich bereits schon nicht mehr Ihnen, sondern ganz Anderen gesagt, so daß Sie kaum wissen werden, was Sie damit machen sollen, wenn Sie nicht etwa gar auf den Gedanken kommen, es zu veröffentlichen. — Wirklich, wenn ich meinen Brief wieder übersehe, finde ich, daß ich weniger zu Ihnen, als zu Denen gesprochen habe, denen ich vor Jahren so eifrig öffentlich zuzureden mich gedrängt fühlte. Wenn ich überlege, welche Konfusion ich damals anrichtete, so müßte ich mich als in eine alte Sünde zurückverfallen betrachten, wofür ich mich, da sie mir so schlecht bekam, doch recht hüten sollte. Für

meine Unklugheit verdiente ich dann eine Strafe, und wenn Sie glauben, daß Sie dadurch Niemand, als nur mir schaden könnten, so müßte ich es mir wohl gefallen lassen, wenn Sie diesen Brief dem Drucke übergäben. Sind Sie zu freundlich gegen mich, um selbst mir nicht zu schaden und die Strafe incognito zufügen zu wollen, so könnten Sie ja jemand Anderen als Verfasser nennen — vielleicht Herrn Fétis; dem kann man ja Alles zutrauen.

Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und sagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!

Ihr

Richard Wagner.

Das Rheingold.

Vorabend zu dem Bühnenfestspiel:

Der Ring des Nibelungen.

Personen.

Wotan Donner Froh Loge	Götter.
Alberich Mime	Nibelungen.
Fasolt Fafner	Riesen.
Fricka Freia Erda	Göttinnen.
Woglinde Wellgunde Floßhilde	Rheintöchter.
Nibelungen.	

Auf dem Grunde des Rheines.

(Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und gränzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniß tiefere Schlüffte annehmen läßt.)

(Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreis't in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.)

Woglinde.

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Wellgunde's Stimme
(von oben).

Woglinde, wach'st du allein?

Woglinde.

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

Wellgunde

(taucht aus der Fluth zum Riff herab).

Lass' seh'n, wie du wach'st.

(Sie sucht Woglinde zu erhaschen.)

Woglinde

(entweicht ihr schwimmend).

Sicher vor dir.

(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.)

Floßhilde's Stimme

(von oben).

Heiala weia!
Wildes Geschwister!

Wellgunde.

Floßhilde, schwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die fließende fangen!

Floßhilde

(taucht herab und fährt zwischen die Spielenden).

Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht;
besser bewacht
des Schlummernden Bett,
sonst büß't ihr beide das Spiel!

(Mit munt'rem Gekreisch fahren die beiden aus einander: Floßhilde sucht bald die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinschaftlich auf Floßhilde Jagd zu machen: so schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend.)

(Aus einer finstern Schlufft ist während dem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entstiegen. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an, und schaut dem Spiele der Wassermädchen mit steigendem Wohlgefallen zu.)

Alberich.

He he! Ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheim's Nacht
naht' ich euch gern,
neigtet ihr euch zu mir.

(Die Mädchen halten, als sie Alberich's Stimme hören, mit ihrem Spiele ein.)

Woglinde.

Hei! wer ist dort?

Wellgunde.

Es dämmert und ruft.

Floßhilde.

Luget, wer uns belauscht!

(Sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung.)

Woglinde und Wellgunde.

Pfui! der Garstige!

Floßhilde
(schnell auftauchend).

Hütet das Gold!

Vater warnte
vor solchem Feind.

(Die beiden anderen folgen ihr, und alle drei versammeln sich schnell um das mittlere Riff.)

Alberich.

Ihr da oben!

Die Drei.

Was willst du da unten?

Alberich.

Stör' ich eu'r Spiel,
wenn staunend ich still hier steh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung sich gern!

Wellgunde.

Mit uns will er spielen?

Woglinde.

Ist ihm das Spott?

Alberich.

Wie scheint im Schimmer
ihr hell und schön!
Wie gern umschlänge
der Schlanken eine mein Arm,
schlüpfte hold sie herab!

Floßhilde.

Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt.
(Sie lachen)

Wellgunde.

Der lüsterne Kauz!

Woglinde.

Laßt ihn uns kennen!

(Sie läßt sich auf die Spitze des Riffes hinab, an dessen Fuße Alberich angelangt ist.)

Alberich.

Die neigt sich herab.

Woglinde.

Nun nahe dich mir!

Alberich

(klettert mit koboltartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu).

Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer!
(Er pruhstet.)
Feuchtes Naß
füllt mir die Nase:
verfluchtes Niesen!

(Er ist in der Nähe Woglinde's angelangt.)

Woglinde

(lachend).

Pruhstend naht
meines Freiers Pracht!

Alberich.

Mein Friedel sei,
du fräuliches Kind!

(Er sucht sie zu umfassen.)

Woglinde
(sich ihm entwindend).

Willst du mich frei'n,
so freie mich hier!

(Sie ist auf einem andern Riffe angelangt. Die Schwestern lachen.)

Alberich
(kratzt sich den Kopf).

O weh! du entweich'st?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was so leicht du erschwing'st.

Woglinde
(schwingt sich auf ein drittes Riff in größerer Tiefe).

Steig' nur zu Grund:
da greif'st du mich sicher!

Alberich
(klettert hastig hinab).

Wohl besser da unten!

Woglinde
(schnellt sich rasch aufwärts nach einem hohen Seitenriffe).

Nun aber nach oben!

(Alle Mädchen lachen.)

Alberich.

Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch?

Warte, du Falsche!
(Er will ihr eilig nachklettern.)

Wellgunde
(hat sich auf ein tieferes Riff auf der anderen Seite gesenkt).
Heia! du Holder!
hör'st du mich nicht?

Alberich
(sich umwendend).
Ruf'st du nach mir?

Wellgunde.
Ich rathe dir gut:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

Alberich
(klettert hastig über den Bodengrund zu Wellgunde).
Viel schöner bist du
als jene Scheue,
die minder gleißend
und gar zu glatt. —
Nur tiefer tauche,
willst du mir taugen!

Wellgunde
(noch etwas mehr zu ihm sich herabsenkend).
Bin nun ich dir nah?

Alberich.
Noch nicht genug!
Die schlanken Arme
schlinge um mich,
daß ich den Nacken

dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

Wellgunde.

Bist du verliebt
und lüstern nach Minne?
Lass' seh'n, du Schöner,
wie du bist zu schau'n! —
Pfui, du haariger,
höck'riger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällst!

Alberich
(sucht sie mit Gewalt zu halten).
Gefall' ich dir nicht,
dich fass' ich doch fest!

Wellgunde
(schnell zum mittleren Riffe auftauchend).
Nur fest, sonst fließ' ich dir fort!
(Alle Drei lachen.)

Alberich
(erbos't ihr nachzankend).
Falsches Kind!
Kalter, grätiger Fisch!
Schein' ich nicht schön dir,
niedlich und neckisch,
glatt und glau —

hei! so buhle mit Aalen,
ist dir eklig mein Balg!

Floßhilde.

Was zank'st du, Alp?
Schon so verzagt?
Du frei'test um zwei:
frügst du die dritte,
süßen Trost
schüfe die Traute dir!

Alberich.

Holder Sang
singt zu mir her. —
Wie gut, daß ihr
eine nicht seid!
Von vielen gefall' ich wohl einer:
von einer kies'te mich keine! —
Soll ich dir glauben,
so gleite herab!

Floßhilde
(taucht zu Alberich hinab).

Wie thörig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!

Alberich
(hastig ihr nahend).

Für dumm und häßlich
darf ich sie halten,
seit ich dich holdeste seh'.

Floßhilde
(schmeichelnd).
O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Alberich
(zutraulich sie berührend).
Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.

Floßhilde
(ihn sanft abwehrend).
Wie deine Anmuth
mein Aug' erfreut,
deines Lächelns Milde
den Muth mir labt!
(Sie zieht ihn zärtlich an sich.)
Seligster Mann!

Alberich.
Süßeste Maid!

Floßhilde.
Wär'st du mir hold!

Alberich.
Hielt' ich dich immer!

Floßhilde
(ihn ganz in ihren Armen haltend).
Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o säh' ich ihn, faßt' ich ihn stets!

Deines stachlichen Haares
strammes Gelock,
umflöss' es Floßhilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft' ich staunend und stumm,
sie nur hören und seh'n!

(Woglinde und Wellgunde sind nah herabgetaucht und schlagen jetzt ein helles Gelächter auf.)

Alberich

(erschreckt aus Floßhilde's Armen auffahrend).

Lacht ihr Bösen mich aus?

Floßhilde

(sich plötzlich ihm entreißend).

Wie billig am Ende vom Lied.

(Sie taucht mit den Schwestern schnell in die Höhe und stimmt in ihr Gelächter ein.)

Alberich

(mit kreischender Stimme).

Wehe! ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die dritte, so traut,
betrog sie mich auch? —
Ihr schmählich schlaues,
lüderlich schlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?

Die drei Rheintöchter.

Wallala! Lalaleia! Lalei!

Heia! Heia! Haha!
Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heißen!
Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?
Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —
Greife nur zu
und grause dich nicht!
In der Fluth entflieh'n wir nicht leicht.

(Sie schwimmen aus einander, hierher und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen.)

Alberich.

Wie in den Gliedern
brünstige Gluth
mir brennt und glüht!
Wuth und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Muth auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!

(Er macht sich mit verzweifelter Anstrengung zur Jagd auf: mit grauenhafter Behendigkeit erklimmt er Riff für Riff, springt von einem zum andern, sucht bald dieses bald jenes der Mädchen zu erhaschen, die mit höhnischem Gelächter stets ihm entweichen; er strauchelt, stürzt in den Abgrund hinab, klettert dann hastig wieder zur Höhe, — bis ihm endlich die Geduld entfährt: vor Wuth schäumend hält er athemlos an und streckt die geballte Faust nach den Mädchen hinauf.)

Alberich

(kaum seiner mächtig).

Fing' eine diese Faust! . . .

(Er verbleibt in sprachloser Wuth, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiele angezogen und gefesselt wird.)

(Durch die Fluth ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.)

Woglinde.

Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

Wellgunde.

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

Floßhilde.

Jetzt küßt sie sein Auge,
daß er es öff'ne;
schaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluthen hin
fließt sein strahlender Stern.

Die Drei

(zusammen, das Riff anmuthig umschwimmend).

Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!

Rheingold!
Leuchtende Lust,
wie lach'st du so hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleißt dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajaheia!
Wache, Freund,
wache froh!
Wonnige Spiele
spenden wir dir:
flimmert der Fluß,
flammet die Fluth,
umfließen wir tauchend,
tanzend und singend,
im seligen Bade dein Bett.
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalaleia jahei!

Alberich

(dessen Augen, mächtig vom Glanze angezogen, starr an dem Golde haften).

Was ist's, ihr Glatten,
das dort so gleißt und glänzt?

Die drei Mädchen

(abwechselnd).

Wo bist du Rauher denn heim,
daß vom Rheingold nie du gehört? —
Nichts weiß der Alp
von des Goldes Auge,

das wechselnd wacht und schläft?
Von der Wassertiefe
wonnigem Stern,
der hehr die Wogen durchhellt? —
Sieh', wie selig
im Glanze wir gleiten!
Willst du Banger
in ihm dich baden,
so schwimm' und schwelge mit uns!

(Sie lachen.)

Alberich.

Eu'rem Taucherspiele
nur taugte das Gold?
Mir gält' es dann wenig!

Woglinde.

Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüßt' er all' seine Wunder!

Wellgunde.

Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maaßlose Macht ihm verlieh'.

Floßhilde.

Der Vater sagt' es,
und uns befahl er

klug zu hüten
den klaren Hort,
daß kein Falscher der Fluth ihn entführte:
d'rum schweigt, ihr schwatzendes Heer!

Wellgunde.

Du klügste Schwester!
Verklag'st du uns wohl?
Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

Woglinde.

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold.

Wellgunde.

Wohl sicher sind wir
und sorgenfrei:
denn was nur lebt will lieben;
meiden will keiner die Minne.

Woglinde.

Am wenigsten er,
der lüsterne Alp:
vor Liebesgier
möcht' er vergeh'n!

Floßhilde.

Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:
seiner Minne Brunst
brannte fast mich.

Wellgunde.

Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall:
vor Zorn der Liebe
zischt er laut.

Die Drei
(zusammen).

Wallalalleia! Lahei!
Lieblicher Albe,
lach'st du nicht auch?
In des Goldes Schein
wie leuchtest du schön!
Komm', Lieblicher, lache mit uns!
(Sie lachen.)

Alberich
(die Augen starr auf das Gold gerichtet, hat dem hastigen Geplauder der Schwestern wohl gelauscht).

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?
(Furchtbar laut:)
Spottet nur zu!
Der Niblung naht eu'rem Spiel!

(Wüthend springt er nach dem mittleren Riff hinüber und klettert in grausiger Hast nach dessen Spitze hinauf. Die Mädchen fahren kreischend aus einander und tauchen nach verschiedenen Seiten hin auf.)

Die drei Rheintöchter.

Heia! Heia! Heiahahei!
Rettet euch!
es raset der Alp!
in den Wassern sprüht's,
wohin er springt:
die Minne macht ihn verrückt!

(Sie lachen im tollsten Übermuth.)

Alberich

(auf der Spitze des Riffes, die Hand nach dem Golde ausstreckend).

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
feuchtes Gezücht!
Das Licht lösch' ich euch aus;
das Gold entreiß' ich dem Riff,
schmiede den rächenden Ring:
denn hör' es die Fluth —
so verfluch' ich die Liebe!

(Er reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe, und stürzt damit hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen jach dem Räuber in die Tiefe nach.)

Die Rheintöchter

(schreiend).

Haltet den Räuber!
Rettet das Gold!
Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!

(Die Fluth fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab: aus dem untersten Grunde hört man Alberich's gellendes Hohngelächter. — In dichtester Finsterniß verschwinden die Riffe; die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Wassergewoge erfüllt, das eine Zeit lang immer noch abwärts zu sinken scheint.)

(Allmählich gehen die Wogen in Gewölke über, das sich nach und nach abklärt, und als es sich endlich, wie in feinem Nebel, gänzlich verliert, wird eine

freie Gegend auf Bergeshöhen

sichtbar, anfänglich noch in nächtlicher Beleuchtung. — Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht; zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Scene ist ein tiefes Thal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. — Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka: beide schlafend.)

Fricka

(erwacht: ihr Blick fällt auf die Burg; sie staunt und erschrickt).

Wotan! Gemahl! erwache!

Wotan

(im Traume, leise).

Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Thür' und Thor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!

Fricka

(rüttelt ihn).

Auf, aus der Träume
wonnigem Trug!
Erwache, Mann, und erwäge!

Wotan

(erwacht und erhebt sich ein wenig: sein Auge wird sogleich vom Anblicke der Burg gefesselt).

Vollendet das ewige Werk:
auf Berges Gipfel
die Götter-Burg,
prachtvoll prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau:
hehrer, herrlicher Bau!

Fricka.

Nur Wonne schafft dir,
was mich erschreckt?
Dich freut die Burg,
mir bangt es um Freia.
Achtloser, laß dich erinnern
des ausbedungenen Lohn's!
Die Burg ist fertig,
verfallen das Pfand:
vergiss'st du, was du vergab'st?

Wotan.

Wohl dünkt mich's, was sie bedangen,
die dort die Burg mir gebaut;
durch Vertrag zähmt' ich
ihr trotzig Gezücht,
daß sie die hehre
Halle mir schüfen;

die steht nun — Dank den Starken: —
um den Sold sorge dich nicht.

Fricka.

O lachend frevelnder Leichtsinn!
Liebelosester Frohmuth!
Wußt' ich um eu'ren Vertrag,
dem Truge hätt' ich gewehrt;
doch muthig entferntet
ihr Männer die Frauen,
um taub und ruhig vor uns
allein mit den Riesen zu tagen.
So ohne Scham
verschenktet ihr Frechen
Freia, mein holdes Geschwister,
froh des Schächergewerb's. —
Was ist euch Harten
doch heilig und werth,
giert ihr Männer nach Macht!

Wotan.

Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als selbst um den Bau sie bat?

Fricka.

Um des Gatten Treue besorgt
muß traurig ich wohl sinnen,
wie an mich er zu fesseln,
zieht's in die Ferne ihn fort:
herrliche Wohnung,
wonniger Hausrath,

sollten mit sanftem Band
dich binden zu säumender Rast.
Doch du bei dem Wohnbau sannst
auf Wehr und Wall allein:
Herrschaft und Macht
soll er dir mehren;
nur rastlosern Sturm zu erregen
erstand die ragende Burg.

Wotan
(lächelnd).

Wolltest du Frau
in der Feste mich fangen,
mir Gotte mußt du schon gönnen,
daß, in der Burg
gebunden, ich mir
von außen gewinne die Welt.
Wandel und Wechsel
liebt wer lebt:
das Spiel drum kann ich nicht sparen.

Fricka.

Liebeloser,
leidigster Mann!
Um der Macht und Herrschaft
müßigen Tand
verspielst du in lästerndem Spott
Liebe und Weibes Werth?

Wotan
(ernst).

Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge

setzt' ich werbend daran:
wie thörig tadelst du jetzt!
Ehr' ich die Frauen
doch mehr als dich freut!
Und Freia, die gute,
geb' ich nicht auf:
nie sann dieß ernstlich mein Sinn.

Fricka.

So schirme sie jetzt:
in schutzloser Angst
läuft sie nach Hilfe dort her!

Freia
(hastig auftretend).

Hilf mir, Schwester!
Schütze mich, Schwäher!
Vom Felsen drüben
drohte mir Fasolt,
mich holde käm' er zu holen.

Wotan.

Lass' ihn droh'n!
Sah'st du nicht Loge?

Fricka.

Daß am liebsten du immer
dem listigen trau'st!
Manch' Schlimmes schuf er uns schon,
doch stets bestrickt er dich wieder.

Wotan.

Wo freier Muth frommt,
allein frag' ich nach keinem;
doch des Feindes Neid
zum Nutz' sich fügen
lehrt nur Schlauheit und List,
wie Loge verschlagen sie übt.
Der zum Vertrage mir rieth,
versprach Freia zu lösen:
auf ihn verlass' ich mich nun.

Fricka.

Und er läßt dich allein. —
Dort schreiten rasch
die Riesen heran:
wo harrt dein schlauer Gehilf?

Freia.

Wo harren meine Brüder,
daß Hilfe sie brächten,
da mein Schwäher die Schwache verschenkt?
Zu Hilfe, Donner!
Hieher! hieher!
Rette Freia, mein Froh!

Fricka.

Die in bösem Bund dich verriethen,
sie alle bergen sich nun.

Fasolt und Fafner

(beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf).

Fasolt.

Sanft schloß
Schlaf dein Aug':
wir beide bauten
Schlummers bar die Burg.
Mächt'ger Müh'
müde nie,
stau'ten starke
Stein' wir auf;
steiler Thurm,
Thür und Thor,
deckt und schließt
im schlanken Schloß den Saal.
Dort steht's,
was wir stemmten;
schimmernd hell
bescheint's der Tag:
zieh' nun ein,
uns zahl' den Lohn!

Wotan.

Nennt, Leute, den Lohn:
was dünkt euch zu bedingen?

Fasolt.

Bedungen ist's,
was tauglich uns dünkt:
gemahnt es dich so matt?
Freia, die holde,
Holda, die freie —
vertragen ist's —
sie tragen wir heim.

Wotan.

Seid ihr bei Trost
mit eurem Vertrag?
Denkt auf andern Dank:
Freia ist mir nicht feil.

Fasolt
(vor wüthendem Erstaunen einen Augenblick sprachlos).

Was sag'st du, ha!
Sinn'st du Verrath?
Verrath am Vertrag?

Fafner
(höhnisch).

Getreu'ster Bruder!
Merk'st du Tropf nun Betrug?

Fasolt.

Lichtsohn du,
leicht gefügter,
hör' und hüte dich:
Verträgen halte Treu'!
Was du bist,
bist du nur durch Verträge:
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.
Bist weiser du
als witzig wir sind,
bandest uns Freie
zum Frieden du:
all' deinem Wissen fluch' ich,
fliehe weit deinen Frieden,

weißt du nicht offen,
ehrlich und frei,
Verträgen zu wahren die Treu'! —
Ein dummer Riese
räth dir das:
du Weiser, wiss' es von ihm!

Wotan.

Wie schlau für Ernst du achtest,
was wir zum Scherz nur beschlossen!
Die liebliche Göttin,
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

Fasolt.

Höhn'st du uns?
Ha! wie unrecht! —
Die ihr durch Schönheit herrscht,
schimmernd hehres Geschlecht,
wie thörig strebt ihr
nach Thürmen von Stein,
setzt um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns armen wohne: —
und verkehrt nennt ihr den Kauf?

Fafner.

Schweig' dein faules Schwatzen!
Gewinn werben wir nicht:

Freia's Haft
hilft wenig;
doch viel gilt's
den Göttern sie zu entführen.
Gold'ne Äpfel
wachsen in ihrem Garten;
sie allein
weiß die Äpfel zu pflegen:
der Frucht Genuß
frommt ihren Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend;
siech und bleich
doch sinkt ihre Blüthe,
alt und schwach
schwinden sie hin,
müssen Freia sie missen:
ihrer Mitte drum sei sie entführt!

Wotan
(für sich).

Loge säumt zu lang!

Fasolt.

Schlicht gieb nun Bescheid!

Wotan.

Sinnt auf andern Sold!

Fasolt.

Kein and'rer: Freia allein!

Fafner.

Du da, folg' uns fort!

(Sie dringen auf Freia zu.)

Freia

(fliehend).

Helft! helft vor den Harten!

Donner und Froh

(kommen eilig).

Froh

(Freia in seine Arme fassend).

Zu mir, Freia! —
Meide sie, Frecher!
Froh schützt die Schöne.

Donner

(sich vor die beiden Riesen stellend).

Fasolt und Fafner,
fühltet ihr schon
meines Hammers harten Schlag?

Fafner.

Was soll das Droh'n?

Fasolt.

Was dringst du her?
Kampf kies'ten wir nicht,
verlangen nur uns'ren Lohn.

Donner

(den Hammer schwingend).

Schon oft zahlt' ich
Riesen den Zoll;
schuldig blieb ich
Schächern nie:
kommt her! des Lohnes Last
geb' ich in gutem Gewicht!

Wotan

(seinen Speer zwischen den Streitenden ausstreckend).

Halt, du Wilder!
Nichts durch Gewalt!
Verträge schützt
meines Speeres Schaft:
spar' deines Hammers Heft!

Freia.

Wehe! Wehe!
Wotan verläßt mich!

Fricka.

Begreif' ich dich noch,
grausamer Mann?

Wotan

(wendet sich ab, und sieht Loge kommen).

Endlich Loge!
Eiltest du so,
den du geschlossen,
den schlimmen Handel zu schlichten?

Loge

(ist im Hintergrunde aus dem Thale aufgetreten).

Wie? welchen Handel
hätt' ich geschlossen?
Wohl was mit den Riesen
dort im Rathe du dangst? —
In Tiefen und Höh'n
treibt mich mein Hang;
Haus und Herd
behagt mir nicht:
Donner und Froh,
die denken an Dach und Fach;
wollen sie frei'n,
ein Haus muß sie erfreu'n:
ein stolzer Saal,
ein starkes Schloß,
danach stand Wotan's Wunsch. —
Haus und Hof,
Saal und Schloß,
die selige Burg,
sie steht nun stark gebaut;
das Prachtgemäuer
prüfte ich selbst;
ob alles fest,
forscht' ich genau:
Fasolt und Fafner
fand ich bewährt;
kein Stein wankt im Gestemm'.
Nicht müßig war ich,
wie mancher hier:
der lügt, wer lässig mich schilt!

Wotan.

Arglistig
weich'st du mir aus:
mich zu betrügen
hüte in Treuen dich wohl!
Von allen Göttern
dein einz'ger Freund,
nahm ich dich auf
in der übel trauenden Troß. —
Nun red' und rathe klug!
Da einst die Bauer der Burg
zum Dank Freia bedangen,
du weißt, nicht anders
willigt' ich ein,
als weil auf Pflicht du gelobtest
zu lösen das hehre Pfand.

Loge.

Mit höchster Sorge
d'rauf zu sinnen,
wie es zu lösen,
das — hab' ich gelobt:
doch daß ich fände,
was nie sich fügt,
was nie gelingt,
wie ließ sich das wohl geloben?

Fricka
(zu Wotan).

Sieh', welch' trugvollem
Schelm du getraut!

Froh.

Loge heißt du,
doch nenn' ich dich Lüge!

Donner.

Verfluchte Lohe,
dich lösch' ich aus!

Loge.

Ihre Schmach zu decken
schmähen mich Dumme.
(Donner und Froh wollen ihm zu Leib.)

Wotan
(wehrt ihnen).

In Frieden laßt mir den Freund!
Nicht kennt ihr Loge's Kunst:
reicher wiegt
seines Rathes Werth,
zahlt er zögernd ihn aus.

Fafner.

Nichts gezögert:
rasch gezahlt!

Fasolt.

Lang' währt's mit dem Lohn.

Wotan
(zu Loge).

Jetzt hör', Störrischer!
halte mir Stich!
Wo schweifest du hin und her?

Loge.

Immer ist Undank
Loge's Lohn!
Um dich nur besorgt
sah ich mich um,
durchstöbert' im Sturm
alle Winkel der Welt,
Ersatz für Freia zu suchen,
wie er den Riesen wohl recht:
umsonst sucht' ich
und sehe nun wohl,
in der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muthen dem Mann
für Weibes Wonne und Werth.
(Alle gerathen in Erstaunen und Betroffenheit.)
So weit Leben und Weben,
in Wasser, Erd' und Luft,
viel frug ich,
forschte bei allen,
wo Kraft nur sich rührt
und Keime sich regen:
was wohl dem Manne
mächtiger dünk',
als Weibes Wonne und Werth?
Doch so weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende List:
in Wasser, Erd' und Luft
lassen will nichts
von Lieb' und Weib. —
Nur einen sah ich,

der sagte der Liebe ab:
um rothes Gold
entrieth er des Weibes Gunst.
Des Rheines klare Kinder
klagten mir ihre Noth:
der Nibelung,
Nacht=Alberich,
buhlte vergebens
um der Badenden Gunst;
das Rheingold da
raubte sich rächend der Dieb:
das dünkt ihn nun
das theuerste Gut,
hehrer als Weibes Huld.
Um den gleißenden Tand,
der Tiefe entwandt,
erklang mir der Töchter Klage:
an dich, Wotan,
wenden sie sich,
daß zu Recht du zögest den Räuber,
das Gold dem Wasser
wieder gebest,
und ewig es bliebe ihr Eigen. —
Dir's zu melden
gelobt' ich den Mädchen:
nun lös'te Loge sein Wort.

Wotan.

Thörig bist du,
wenn nicht gar tückisch!
Mich selbst sieh'st du in Noth:
wie hülf' ich and'ren zum Heil?

Fasolt

(der aufmerksam zugehört, zu Fafner).

Nicht gönn' ich das Gold dem Alben;
viel Noth schuf uns der Niblung,
doch schlau entschlüpfte immer
unf'rem Zwange der Zwerg.

Fafner.

Neue Neidthat
sinnt uns der Niblung,
giebt das Gold ihm Macht. —
Du da, Loge!
Sag' ohne Lug:
was Großes gilt denn das Gold,
daß es dem Niblung genügt?

Loge.

Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust:
doch, ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zu höchster Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

Wotan.

Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge sein rother Glanz;
Macht und Schätze
schüf' ohne Maaß ein Reif.

Fricka.

Taugte wohl auch
des gold'nen Tandes
gleißend Geschmeid
Frauen zu schönem Schmuck?

Loge.

Des Gatten Treu'
ertrotzte die Frau,
trüge sie hold
den hellen Schmuck,
den schimmernd Zwerge schmieden,
rührig im Zwange des Reif's.

Fricka.

Gewänne mein Gatte
wohl sich das Gold?

Wotan.

Des Reifes zu walten,
räthlich will es mich dünken. —
Doch wie, Loge,
lernt' ich die Kunst?
Wie schüf' ich mir das Geschmeid?

Loge.

Ein Runenzauber
zwingt das Gold zum Reif:
keiner kennt ihn;
doch einer übt ihn leicht,
der sel'ger Lieb' entsagt.
(Wotan wendet sich unmuthig ab.)

Das spar'st du wohl;
zu spät auch käm'st du:
Alberich zögerte nicht;
zaglos gewann er
des Zaubers Macht:
gerathen ist ihm der Ring.

Donner.

Zwang uns allen
schüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entrissen.

Wotan.

Den Ring muß ich haben!

Froh.

Leicht erringt
ohne Liebesfluch er sich jetzt.

Loge.

Spott-leicht,
ohne Kunst wie im Kinder-Spiel!

Wotan.

So rathe, wie?

Loge.

Durch Raub!
Was ein Dieb stahl,
das stiel'st du dem Dieb:
ward leichter ein Eigen erlangt? —

Doch mit arger Wehr
wahrt sich Alberich;
klug und fein
mußt du verfahren,
zieh'st du den Räuber zu Recht,
um des Rheines Töchtern
den rothen Tand,
das Gold, wieder zu geben:
denn darum bitten sie dich.

Wotan.

Des Rheines Töchter?
Was taugt mir der Rath?

Fricka.

Von dem Wassergezücht
mag ich nichts wissen:
schon manchen Mann
— mir zum Leid —
verlockten sie buhlend im Bad.

(Wotan steht stumm mit sich kämpfend; die übrigen Götter heften in schweigender Spannung die Blicke auf ihn. — Während dem hat Fafner bei Seite mit Fasolt berathen.)

Fafner.

Glaub' mir, mehr als Freia
frommt das gleißende Gold:
auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.
(Sie treten wieder heran.)
Hör', Wotan,
der Harrenden Wort!

Freia bleib' euch in Frieden;
leichter'n Lohn
fand ich zur Lösung:
uns rauhen Riesen genügt
des Niblungen rothes Gold.

Wotan.

Seid ihr bei Sinn?
Was nicht ich besitze,
soll ich euch Schamlosen schenken?

Fafner.

Schwer baute
dort sich die Burg:
leicht wird's dir
mit list'ger Gewalt,
was im Neidspiel nie uns gelang,
den Niblungen fest zu fah'n.

Wotan.

Für euch müht' ich
mich um den Alben?
Für euch fing' ich den Feind?
Unverschämt
und überbegehrlich
macht euch Dumme mein Dank!

Fasolt

(ergreift plötzlich Freia, und führt sie mit Fafner zur Seite).

Hieher, Maid!
in uns're Macht!

Als Pfand folg'st du jetzt,
bis wir Lösung empfah'n.

(Freia schreit laut auf: alle Götter sind in höchster Bestürzung.)

Fafner.

Fort von hier
sei sie entführt!
Bis Abend, achtet's wohl,
pflegen wir sie als Pfand:
wir kehren wieder;
doch kommen wir,
und bereit liegt nicht als Lösung
das Rheingold roth und licht —

Fasolt.

Zu End' ist die Frist dann,
Freia verfallen:
für immer folge sie uns!

Fricka.

Schwester! Brüder!
Rettet! helft!

(Sie wird von den hastig enteilenden Riesen fortgetragen: in der Ferne hören die bestürzten Götter ihren Wehruf verhallen.)

Froh.

Auf, ihnen nach!

Donner.

Breche denn alles!

(Sie blicken Wotan fragend an.)

Loge
(den Riesen nachsehend).

Über Stock und Stein zu Thal
stapfen sie hin;
durch des Rheines Wasserfurth
waten die Riesen:
fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken! —
Heia! hei!
Wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Thal talpen sie schon:
wohl an Riesenheim's Mark
erst halten sie Rast!
(Er wendet sich zu den Göttern.)
Was sinnt nun Wotan so wild? —
Den seligen Göttern wie geht's?

(Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen: alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet.)

Loge.

Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr so bald!
Euch erlischt der Wangen Licht;
der Blick eures Auges verblitzt! —
Frisch, mein Froh,
noch ist's ja früh! —
Deiner Hand, Donner,
entfällt ja der Hammer! —

Was ist's mit Fricka?
freut sie sich wenig
ob Wotan's grämlichen Grau's,
das schier zum Greisen ihn schafft?

Fricka.

Wehe! Wehe!
Was ist geschehen?

Donner.

Mir sinkt die Hand.

Froh.

Mir stockt das Herz.

Loge.

Jetzt fand ich's: hört was euch fehlt!
Von Freia's Frucht
genosset ihr heute noch nicht:
die gold'nen Äpfel
in ihrem Garten,
sie machten euch tüchtig und jung,
aß't ihr sie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
ist nun verpfändet;
an den Ästen darbt
und dorrt das Obst:
bald fällt faul es herab. —
Mich kümmert's minder;
an mir ja kargte
Freia von je
knausernd die köstliche Frucht:

denn halb so ächt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr setztet alles
auf das jüngende Obst:
das wußten die Riesen wohl;
auf euer Leben
legten sie's an:
nun sorgt, wie ihr das wahrt!
Ohne die Äpfel
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt,
erstirbt der Götter Stamm.

Fricka.

Wotan, Gemahl,
unsel'ger Mann!
Sieh', wie dein Leichtsinn
lachend uns allen
Schimpf und Schmach erschuf!

Wotan
(mit plötzlichem Entschluß auffahrend).

Auf, Loge!
hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder:
gewinnen will ich das Gold.

Loge.

Die Rheintöchter
riefen dich an:
so dürfen Erhörung sie hoffen?

Wotan
(heftig).

Schweige, Schwätzer!
Freia, die gute,
Freia gilt es zu lösen.

Loge.

Wie du befiehlst,
führ' ich dich gern:
steil hinab
steigen wir denn durch den Rhein?

Wotan.

Nicht denn durch den Rhein!

Loge.

So schwingen wir uns
durch die Schwefelkluft:
dort schlüpfe mit mir hinein!

(Er geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt.)

Wotan.

Ihr and'ren harrt
bis Abend hier:
verlor'ner Jugend
erjag' ich erlösendes Gold!

(Er steigt Loge nach in die Kluft hinab: der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die ganze Bühne, und erfüllt diese schnell mit dickem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar.)

Donner.

Fahre wohl, Wotan!

Froh.

Glück auf! Glück auf!

Fricka.

O kehre bald
zur bangenden Frau!

(Der Schwefeldampf verdüstert sich bis zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finsteres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so daß es den Anschein hat, als sänke die Scene immer tiefer in die Erde hinab.)

(Endlich dämmert, von verschiedenen Seiten aus der Ferne her, dunkelrother Schein auf: eine unabsehbar weit sich dahinziehende

unterirdische Kluft

wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint.)

(Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschlufft herbei.)

Alberich.

Hehe! hehe!
hieher! hieher!
Tückischer Zwerg!
Tapfer gezwickt
sollst du mir sein,
schaff'st du nicht fertig,
wie ich's bestellt,
zur Stund' das feine Geschmeid!

Mime
(heulend).

Ohe! Ohe!
Au! Au!
Lass' mich nur los!
Fertig ist es,
wie du befahlst;
mit Fleiß und Schweiß
ist es gefügt:
nimm nur die Nägel vom Ohr!

Alberich
(loslassend).

Was zögerst du dann
und zeig'st es nicht?

Mime.

Ich Armer zagte,
daß noch 'was fehle.

Alberich.

Was wär' noch nicht fertig?

Mime
(verlegen).

Hier . . . und da . . .

Alberich.

Was hier und da?
Her das Gewirk!

(Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt Mime ein metallenes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, sich entfallen. Alberich hebt es hastig auf und prüft es genau.)

Schau', du Schelm!
Alles geschmiedet
und fertig gefügt,
wie ich's befahl!
So wollte der Tropf
schlau mich betrügen,
für sich behalten
das hehre Geschmeid,
das meine List
ihn zu schmieden gelehrt?
Kenn' ich dich dummen Dieb?

(Er setzt das Gewirk als „Tarnhelm" auf den Kopf.)

Dem Haupt fügt sich der Helm:
ob sich der Zauber auch zeigt?
— „Nacht und Nebel,
Niemand gleich!" —

(Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.)

Sieh'st du mich, Bruder?

Mime

(blickt sich verwundert um).

Wo bist du? Ich sehe dich nicht.

Alberich's Stimme.

So fühle mich doch,
du fauler Schuft!
Nimm das für dein Dieb'sgelüst!

Mime

(schreit und windet sich unter empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel selbst zu sehen).

Alberich's Stimme
(lachend).

Dank, du Dummer!
Dein Werk bewährt sich gut. —
Hoho! hoho!
Niblungen all',
neigt euch Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen;
Ruh' und Rast
ist euch zerronnen;
ihm müßt ihr schaffen,
wo nicht ihr ihn schaut;
wo ihr nicht ihn gewahrt,
seid seiner gewärtig:
unterthan seid ihr ihm immer!
Hoho! hoho!
hört ihn: er naht,
der Niblungen-Herr!

(Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne Alberich's Toben und Zanken; Geheul und Geschrei antwortet ihm aus den unteren Klüften, das sich endlich in immer weitere Ferne unhörbar verliert. — Mime ist vor Schmerz zusammengesunken: sein Stöhnen und Wimmern wird von Wotan und Loge gehört, die aus einer Schlufft von oben her sich herablassen.)

Loge.

Nibelheim hier:
durch bleiche Nebel
wie blitzen dort feurige Funken!

Wotan.

Hier stöhnt es laut:
was liegt im Gestein?

Loge
(neigt sich zu Mime).

Was Wunder wimmerst du hier?

Mime.

Ohe! Ohe!
Au! Au!

Loge.

Hei, Mime! Munt'rer Zwerg!
Was zwingt und zwackt dich denn so?

Mime.

Lass' mich in Frieden!

Loge.

Das will ich freilich,
und mehr noch, hör':
helfen will ich dir, Mime!

Mime
(sich etwas aufrichtend).

Wer hälfe mir?
Gehorchen muß ich
dem leiblichen Bruder,
der mich in Bande gelegt.

Loge.

Dich, Mime, zu binden,
was gab ihm die Macht?

Mime.

Mit arger List
schuf sich Alberich
aus Rheines Gold
einen gelben Reif:
seinem starken Zauber
zittern wir staunend;
mit ihm zwingt er uns alle,
der Niblungen nächtiges Heer. —
Sorglose Schmiede,
schufen wir sonst wohl
Schmuck uns'ren Weibern,
wonnig Geschmeid,
niedlichen Niblungentand:
wir lachten lustig der Müh'.
Nun zwingt uns der Schlimme
in Klüfte zu schlüpfen,
für ihn allein
uns immer zu müh'n.
Durch des Ringes Gold
erräth seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt:
da müssen wir spähen,
spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guß,
ohne Ruh' und Rast
den Hort zu häufen dem Herrn.

Loge.

Den Trägen so eben
traf wohl sein Zorn?

Mime.

Mich Armen, ach!
mich zwang er zum ärgsten:
ein Helmgeschmeid
hieß er mich schweißen;
genau befahl er,
wie es zu fügen.
Wohl merkt' ich klug,
welch' mächt'ge Kraft
zu eigen dem Werk,
das aus Erz ich wirkte:
für mich drum hüten
wollt' ich den Helm,
durch seinen Zauber
Alberich's Zwang mich entzieh'n —
vielleicht, ja vielleicht
den Lästigen selbst überlisten,
in meine Gewalt ihn zu werfen,
den Ring ihm zu entreißen,
daß, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen,
mir Freien er selber dann fröhn'!

Loge.

Warum, du Kluger,
glückte dir's nicht?

Mime.

Ach, der das Werk ich wirkte,
den Zauber, der ihm entzuckt,
den Zauber errieth ich nicht recht!
Der das Werk mir rieth,
und mir's entriß,

der lehrte mich nun
— doch leider zu spät! —
welche List läg' in dem Helm:
meinem Blick entschwand er,
doch Schwielen dem Blinden
schlug unschaubar sein Arm.
Das schuf ich mir Dummen
schön zu Dank!

(Er streicht sich heulend den Rücken. Die Götter lachen.)

Loge

(zu Wotan).

Gesteh', nicht leicht
gelingt der Fang.

Wotan.

Doch erliegt der Feind,
hilft deine List.

Mime

(von dem Lachen der Götter betroffen, betrachtet diese aufmerksamer).

Mit eurem Gefrage
wer seid denn ihr Fremde?

Loge.

Freunde dir;
von ihrer Noth
befrei'n wir der Niblungen Volk.

(Alberich's Zanken und Züchtigen nähert sich wieder.)

Mime.

Nehmt euch in Acht!
Alberich naht.

Wotan.

Sein' harren wir hier.

(Er setzt sich ruhig auf einen Stein; Loge lehnt ihm zur Seite. — Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und in den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht, aufwärts eine Schaar Nibelungen vor sich her: diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie, unter Alberich's stetem Schimpfen und Schelten, all' auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen.)

Alberich.

Hieher! Dorthin!
Hehe! Hoho!
Träges Heer,
dort zu Hauf
schichtet den Hort!
Du da, hinauf!
Willst du voran?
Schmähliches Volk,
ab das Geschmeide!
Soll ich euch helfen?
Alles hieher!

(Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge.)

He! wer ist dort?
Wer drang hier ein? —
Mime! Zu mir,
schäbiger Schuft!
Schwatztest du gar

mit dem schweifenden Paar?
Fort, du Fauler!
Willst du gleich schmieden und schaffen?

(Er treibt Mime mit Geißelhieben unter den Haufen der Nibelungen hinein.)

He! an die Arbeit!
Alle von hinnen!
Hurtig hinab!
Aus den neuen Schachten
schafft mir das Gold!
Euch grüßt die Geißel,
grabt ihr nicht rasch!
Daß keiner mir müßig
bürge mir Mime,
sonst birgt er sich schwer
meines Armes Schwunge:
daß ich überall weile,
wo Niemand es wähnt,
das weiß er, dünkt mich, genau. —
Zögert ihr noch?
Zaudert wohl gar?

(Er zieht seinen Ring vom Finger, küßt ihn, und streckt ihn drohend aus.)

Zitt're und zage,
gezähmtes Heer:
rasch gehorcht
des Ringes Herrn!

(Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen [unter ihnen Mime] aus einander, und schlüpfen nach allen Seiten in die Schachten hinab.)

Alberich

(grimmig auf Wotan und Loge zutretend).

Was sucht ihr hier?

Wotan.

Von Nibelheim's nächt'gem Land
vernahmen wir neue Mähr':
mächt'ge Wunder
wirke hier Alberich;
daran uns zu weiden
trieb uns Gäste die Gier.

Alberich.

Nach Nibelheim
führt euch wohl Neid:
so kühne Gäste,
glaubt, kenn' ich gar gut.

Loge.

Kenn'st du mich gut,
kindischer Alp?
Nun sag': wer bin ich,
daß du so bell'st?
Im kalten Loch,
da kauernd du lag'st,
wer gab dir Licht
und wärmende Lohe,
wenn Loge nie dir gelacht?
Was hülf' dir dein Schmieden,
heizt' ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund:
nicht fein drum dünkt mich dein Dank!

Alberich.

Den Lichtalben
lacht jetzt Loge,
der listige Schelm:
bist du Falscher ihr Freund,
wie mir Freund du einst war'st —
haha! mich freut's! —
von ihnen fürcht' ich dann nichts.

Loge.

So denk' ich, kannst du mir trau'n?

Alberich.

Deiner Untreu' trau' ich,
nicht deiner Treu'! —
Doch getrost trotz' ich euch allen!

Loge.

Hohen Muth
verleiht deine Macht:
grimmig groß
wuchs dir die Kraft.

Alberich.

Sieh'st du den Hort,
den mein Heer
dort mir gehäuft?

Loge.

So neidlichen sah ich noch nie.

Alberich.

Das ist für heut',
ein kärglich Häufchen:
kühn und mächtig
soll er künftig sich mehren.

Wotan.

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Nibelheim,
und nichts um Schätze hier feil?

Alberich.

Schätze zu schaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheim's Nacht;
doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk' ich dann Wunder zu wirken:
die ganze Welt
gewinn' ich mit ihm mir zu eigen.

Wotan.

Wie beginn'st du, Gütiger, das?

Alberich.

Die in linder Lüfte Weh'n
da oben ihr lebt,
lacht und liebt:
mit gold'ner Faust

euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgesagt,
Alles was lebt
soll ihr entsagen:
mit Golde gekirrt,
nach Gold nur sollt ihr noch gieren.
Auf wonnigen Höh'n
in seligem Weben
wiegt ihr euch,
den Schwarz-Alben
verachtet ihr ewigen Schwelger: —
habt Acht!
habt Acht! —
denn dient ihr Männer
erst meiner Macht,
eure schmucken Frau'n —
die mein Frei'n verschmäht —
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht. —
Hahahaha!
hört ihr mich recht?
Habt Acht!
Habt Acht vor dem nächtlichen Heer,
entsteigt des Niblungen Hort
aus stummer Tiefe zu Tag!

Wotan
(auffahrend).

Vergeh', frevelnder Gauch!

Alberich.

Was sagt der?

Loge

(ist dazwischen getreten).

Sei doch bei Sinnen!

(Zu Alberich.)

Wen doch faßte nicht Wunder,
erfährt er Alberich's Werk?
Gelingt deiner herrlichen List,
was mit dem Hort du heischest,
den Mächtigsten muß ich dich rühmen:
denn Mond und Stern'
und die strahlende Sonne,
sie auch dürfen nicht anders,
dienen müssen sie dir. —
Doch wichtig acht' ich vor allem
daß des Hortes Häufer,
der Niblungen Heer,
neidlos dir geneigt.
Einen Ring rührtest du kühn,
dem zagte zitternd dein Volk:
doch wenn im Schlaf
ein Dieb dich beschlich',
den Ring schlau dir entriss',
wie wahrtest du Weiser dich dann?

Alberich.

Der listigste dünkt sich Loge;
and're denkt er
immer sich dumm:
daß sein' ich bedürfte
zu Rath und Dienst

um harten Dank,
das hörte der Dieb jetzt gern! —
Den hehlenden Helm
ersann ich mir selbst;
der sorglichste Schmiedt,
Mime, mußt' ihn mir schmieden:
schnell mich zu wandeln
nach meinem Wunsch,
die Gestalt mir zu tauschen,
taugt mir der Helm;
Niemand sieht mich,
wenn er mich sucht;
doch überall bin ich,
geborgen dem Blick.
So ohne Sorge
bin ich selbst sicher vor dir,
du fromm sorgender Freund!

Loge.

Vieles sah ich,
Seltsames fand ich:
doch solches Wunder
gewahrt' ich nie.
Dem Werk ohne Gleichen
kann ich nicht glauben;
wäre dieß einz'ge möglich,
deine Macht währte dann ewig.

Alberich.

Mein'st du, ich lüg'
und prahle wie Loge?

Loge.

Bis ich's geprüft,
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

Alberich.

Vor Klugheit bläht sich
zum platzen der Blöde:
nun plage dich Neid!
Bestimm', in welcher Gestalt
soll ich jach vor dir steh'n?

Loge.

In welcher du willst:
nur mach' vor Staunen mich stumm!

Alberich

(hat den Helm aufgesetzt).

„Riesen-Wurm
winde sich ringelnd!"

(Sogleich verschwindet er: eine ungeheure Riesenschlange windet sich statt seiner am Boden; sie bäumt sich und streckt den aufgesperrten Rachen nach Wotan und Loge hin.)

Loge

(stellt sich von Furcht ergriffen).

Ohe! Ohe!
schreckliche Schlange,
verschling' mich nicht!
Schone Logen das Leben!

Wotan

(lacht).

Gut, Alberich!
gut, du Arger!
Wie wuchs so rasch
zum riesigen Wurme der Zwerg!

(Die Schlange verschwindet, und statt ihrer erscheint sogleich Alberich wieder in seiner wirklichen Gestalt.)

Alberich.

Hehe! Ihr Klugen,
glaubt ihr mir nun?

Loge.

Mein Zittern mag dir's bezeugen.
Zur großen Schlange
schuf'st du dich schnell:
weil ich's gewahrt,
willig glaub' ich das Wunder.
Doch, wie du wuchsest,
kannst du auch winzig
und klein dich schaffen?
Das klügste schiene mir das,
Gefahren schlau zu entflieh'n:
das aber dünkt mich zu schwer!

Alberich.

Zu schwer dir,
weil du zu dumm!
Wie klein soll ich sein?

Höhepunkt zu erreichen. Außerdem entsinne ich mich einer sehr bereitwilligen Stimmung, mich an allen Erscheinungen jener Kunstwelt zu erwärmen, die irgendwie meinem Ziele verwandt sich darstellten: das Seichte und Inhaltslose verdeckte sich mir durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte. Erst später kam mir zum Bewußtsein, wie ich mich dennoch hierüber, durch eine fast künstliche Erregtheit, selbst täuschte: diese gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingerissenheit sich steigernde Erregtheit, nährte sich, mir unbewußt, aus dem Gefühle meiner äußeren Lage, die ich als eine ganz trostlose erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingestanden hätte, daß all' dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen sollte, mich zu tiefster Verachtung anwiderte. Die äußere Noth zwang mich, dieses Geständniß fern von mir zu halten; ich vermochte dieß mit der gutmüthig bereitwilligen Laune eines Menschen und Künstlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfniß in jeder lächelnden Erscheinung den Gegenstand seiner Neigung zu erkennen glauben läßt.

In dieser Lage und Stimmung sah ich mich veranlaßt, auf bereits überwundene Standpunkte mich zurückzustellen. Aussichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genre's auf einem untergeordneteren Theater zur Aufführung gebracht zu sehen: ich griff deßhalb zu meinem „Liebesverbote" zurück, von dem eine Übersetzung begonnen wurde. Durch die Beschäftigung hiermit fühlte ich mich innerlich um so mehr gedemüthigt, als ich mir äußerlich den Anschein der Hoffnung auf diese Unternehmung zu geben gezwungen war. — Um mich durch Sänger der Pariser Salonswelt empfehlen zu lassen, komponirte ich mehrere französische Romanzen, die, trotz meiner entgegengesetzten Absicht, zu ungewohnt und schwer erschienen, um endlich wirklich gesungen zu werden. — Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Thätigkeit, durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich „Ouver-

türe zu Goethe's Faust" nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte.

Bei vollkommener Erfolglosigkeit aller meiner Bestrebungen nach Außen, drängte die äußere Noth mich endlich zu einer noch immer tieferen Herabstimmung des Charakters meiner künstlerischen Thätigkeit: ich erklärte mich selbst bereit zur Anfertigung der Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Boulevardtheater. Auch dazu gelangte ich aber vor der Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers nicht. So mußte es mir fast als Erlösung gelten, als ich gezwungen war, mich mit der Anfertigung von Melodieenarrangements aus „beliebten" Opern für das Cornet à pistons zu beschäftigen. Die Zeit, die mir diese Arrangements übrig ließen, verwendete ich nun auf die Vollendung der Komposition der zweiten Hälfte des Rienzi, für den ich jetzt nicht mehr an eine französische Übersetzung dachte, sondern irgend ein deutsches Hoftheater in Aussicht nahm. Die drei letzten Akte dieser Oper wurden unter den bezeichneten Umständen in verhältnißmäßig ziemlich kurzer Zeit fertig.

Nach Beendigung des Rienzi, und bei fortwährender Tagesbeschäftigung mit musikhändlerischer Lohnarbeit, gerieth ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepreßten Innern Luft zu machen. Mit der Faustouvertüre hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des Rienzi, suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte. — Das Gefühl der Nothwendigkeit meiner Empörung machte mich zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der Gazette musicale

Alberich.

Schändlicher Schächer!
du Schalk! du Schelm!
Löse den Bast,
binde mich los,
den Frevel sonst büßest du Frecher!

Wotan.

Gefangen bist du,
fest mir gefesselt,
wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt schon wähntest.
In Banden liegst du vor mir,
du Banger kannst es nicht läugnen:
zu ledigen dich
bedarf's nun der Lösung.

Alberich.

O, ich Tropf!
ich träumender Thor!
Wie dumm traut' ich
dem diebischen Trug!
Furchtbare Rache
räche den Fehl!

Loge.

Soll Rache dir frommen,
vor allem rathe dich frei:
dem gebund'nen Manne

büßt kein Freier den Frevel.
Drum sinn'st du auf Rache,
rasch ohne Säumen
sorg' um die Lösung zunächst!

Alberich
(barsch).

So heißt, was ihr begehrt!

Wotan.

Den Hort und dein helles Gold.

Alberich.

Gieriges Gaunergezücht!
(Für sich.)
Behalt' ich mir nur den Ring,
des Hortes entrath' ich dann leicht:
denn von neuem gewonnen
und wonnig genährt
ist er bald durch des Ringes Gebot.
Eine Witzigung wär's,
die weise mich macht:
zu theuer nicht zahl' ich die Zucht,
lass' ich für die Lehre den Tand. —

Wotan.

Erleg'st du den Hort?

Alberich.

Löſ't mir die Hand,
ſo ruf' ich ihn her.

(Loge löſt ihm die rechte Hand.)

Alberich
(rührt den Ring mit den Lippen und murmelt den Befehl).

— Wohlan, die Niblungen
rief ich mir nah':
dem Herrn gehorchend
hör' ich den Hort
aus der Tiefe ſie führen zu Tag. —
Nun löſ't mich vom läſtigen Band!

Wotan.

Nicht eh'r, bis alles gezahlt.

(Die Nibelungen ſteigen aus der Kluft herauf, mit den Geſchmeiden des Hortes beladen.)

Alberich.

O ſchändliche Schmach,
daß die ſcheuen Knechte
geknebelt ſelbſt mich erſchau'n! —
Dorthin geführt,
wie ich's befehl'!
All' zu Hauf'
ſchichtet den Hort!
Helf' ich euch Lahmen? —
Hieher nicht gelugt! —

Rasch da! rasch!
Dann rührt euch von hinnen:
daß ihr mir schafft,
fort in die Schachten!
Weh' euch, find' ich euch faul!
Auf den Fersen folg' ich euch nach.

(Die Nibelungen, nachdem sie den Hort aufgeschichtet, schlüpfen ängstlich wieder in die Kluft hinab.)

Alberich.

Gezahlt hab' ich:
laßt mich nun zieh'n!
Und das Helmgeschmeid,
das Loge dort hält,
das gebt mir nun gütlich zurück!

Loge

(den Tarnhelm zum Horte werfend).

Zur Buße gehört auch die Beute.

Alberich.

Verfluchter Dieb! —
Doch nur Geduld!
Der den alten mir schuf,
schafft einen andern:
noch halt' ich die Macht,
der Mime gehorcht.
Schlimm zwar ist's,
dem schlauen Feind
zu lassen die listige Wehr! —
Nun denn! Alberich

lieſs euch alles:
jetzt löſ't, ihr Böſen, das Band!

Loge

(zu Wotan).

Biſt du befriedigt?
Bind' ich ihn frei?

Wotan.

Ein gold'ner Ring
glänzt dir am Finger:
hörſt du, Alp?
der, acht' ich, gehört mit zum Hort.

Alberich

(entſetzt).

Der Ring?

Wotan.

Zu deiner Löſung
mußt du ihn laſſen.

Alberich.

Das Leben — doch nicht den Ring!

Wotan.

Den Reif verlang' ich:
mit dem Leben mach' was du willſt!

Alberich.

Löſ' ich mir Leib und Leben,
den Ring auch muß ich mir löſen:
Hand und Haupt,
Aug' und Ohr,
iſt nicht mehr mein Eigen
als hier dieſer rothe Ring?

Wotan.

Dein Eigen nenn'ſt du den Ring?
Raſeſt du, ſchamloſer Albe?
Nüchtern ſag',
wem entnahm'ſt du das Gold,
daraus du den ſchimmernden ſchuf'ſt?
War's dein Eigen,
was du Arger
der Waſſertiefe entwandteſt?
Bei des Rheines Töchtern
hole dir Rath,
ob ſie ihr Gold
dir zu eigen gaben,
das du zum Ring dir geraubt.

Alberich.

Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug!
Wirf'ſt du Schächer
die Schuld mir vor,
die dir ſo wonnig erwünſcht?
Wie gern raubteſt
du ſelbſt dem Rheine das Gold,

war nur so leicht
die List, es zu schmieden, erlangt?
Wie glückt' es nun
dir Gleißner zum Heil,
daß der Niblung ich
aus schmählicher Noth,
in des Zornes Zwange,
den schrecklichen Zauber gewann,
dess' Werk nun lustig dir lacht?
Des Unseligsten,
Angstversehrten
fluchfertige,
furchtbare That,
zu fürstlichem Tand
soll sie fröhlich dir taugen?
zur Freude dir frommen mein Fluch? —
Hüte dich,
herrischer Gott!
Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreißest du frech mir den Ring!

Wotan.

Her den Ring!
Kein Recht an ihm
schwört dein Schwatzen dir zu.

(Er entzieht Alberich's Finger mit heftiger Gewalt den Ring.)

Alberich

(gräßlich aufschreiend).

Weh! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigster Knecht!

Wotan

(hat den Ring an seinen Finger gesteckt und betrachtet ihn wohlgefällig).

Nun halt' ich, was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigsten Herrn!

Loge.

Ist er gelös't?

Wotan.

Bind' ihn los!

Loge

(löst Alberich die Bande).

Schlüpfe denn heim!
Keine Schlinge hält dich:
frei fahre dahin!

Alberich

(sich vom Boden erhebend, mit wüthendem Lachen).

Bin ich nun frei?
wirklich frei? —
So grüß' euch denn
meiner Freiheit erster Gruß! —

Wie durch Fluch er mir gerieth,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir — Macht ohne Maaß,
nun zeug' sein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freu'n;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen sein';
ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
fess'le den Feigen die Furcht;
so lang' er lebt,
sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte! —
So — segnet
in höchster Noth
der Nibelung seinen Hort. —

Behalt' ihn nun,
hüte ihn wohl:
meinem Fluch fliehest du nicht!

(Er verschwindet schnell in der Kluft.)

Loge.

Lauschtest du
seinem Liebesgruß?

Wotan

(in die Betrachtung des Ringes verloren).

Gönn' ihm die geifernde Lust!

(Der Nebelduft des Vordergrundes klärt sich allmählich auf.)

Loge

(nach rechts blickend).

Fasolt und Fafner
nahen von fern;
Freia führen sie her.

(Von der anderen Seite treten Fricka, Donner und Froh auf.)

Froh.

Sie kehrten zurück.

Donner.

Willkommen, Bruder!

Fricka

(besorgt auf Wotan zueilend).

Bring'st du mir gute Kunde?

Loge

(auf den Hort deutend).

Mit List und Gewalt
gelang das Werk:
dort liegt, was Freia löſ't.

Donner.

Aus der Rieſen Haft
naht dort die Holde.

Froh.

Wie liebliche Luft
wieder uns weht,
wonnig Gefühl
die Sinne füllt!
Traurig ging' es uns allen,
getrennt für immer von ihr,
die leidlos ewiger Jugend
jubelnde Luſt uns verleiht.

(Der Vordergrund iſt wieder hell geworden; das Ausſehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erſte Friſche: über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelſchleier, ſo daß die ferne Burg unſichtbar bleibt.)

(Faſolt und Fafner treten auf, Freia zwiſchen ſich führend.)

Fricka

(eilt freudig auf die Schweſter zu, um ſie zu umarmen).

Lieblichſte Schweſter,
ſüßeſte Luſt!
Biſt du mir wieder gewonnen?

Fasolt
(ihr wehrend).
Halt! Nicht sie berührt!
Noch gehört sie uns. —
Auf Riesenheim's
ragender Mark
rasteten wir;
mit treuem Muth
des Vertrages Pfand
pflegten wir:
so sehr mich's reut,
zurück doch bring' ich's,
erlegt uns Brüdern
die Lösung ihr.

Wotan.
Bereit liegt die Lösung:
des Goldes Maaß
sei nun gütlich gemessen.

Fasolt.
Das Weib zu missen,
wisse, gemuthet mich weh:
soll aus dem Sinn sie mir schwinden,
des Geschmeides Hort
häufe denn so,
daß meinem Blick
die Blühende ganz er verdeck'!

Wotan.
So stellt das Maaß
nach Freia's Gestalt.

(Fafner und Fasolt stoßen ihre Pfähle vor Freia hin so in den Boden, daß sie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Gestalt messen.)

Fafner.

Gepflanzt sind die Pfähle
nach Pfandes Maaß:
gehäuft füll' es der Hort.

Wotan.

Eilt mit dem Werk:
widerlich ist mir's!

Loge.

Hilf mir, Froh!

Froh.

Freia's Schmach
eil' ich zu enden.

(Loge und Froh häufen hastig zwischen den Pfählen die Geschmeide.)

Fafner.

Nicht so leicht
und locker gefügt:
fest und dicht
füll' er das Maaß!

(Mit roher Kraft drückt er die Geschmeide dicht zusammen: er beugt sich, um nach Lücken zu spähen.)

Hier lug' ich noch durch:
verstopft mir die Lücken!

Loge.

Zurück, du Grober!
greif' mir nichts an!

Fafner.

Hieher! die Klinze verklemmt!

Wotan
(unmuthig sich abwendend).

Tief in der Brust
brennt mich die Schmach.

Fricka
(den Blick auf Freia geheftet).

Sieh', wie in Scham
schmählich die Edle steht:
um Erlösung fleht
stumm der leidende Blick.
O böser Mann!
der Minnigen botest du das!

Fafner.

Noch mehr hieher!

Donner.

Kaum halt' ich mich:
schäumende Wuth
weckt mir der schamlose Wicht! —
Hieher, du Hund!
willst du messen,
so miß dich selber mit mir!

Fafner.

Ruhig, Donner!
Rolle wo's taugt:
hier nützt dein Rasseln dir nichts!

Donner
(holt aus).
Nicht dich Schmählichen zu zerschmettern?

Wotan.
Friede doch!
Schon dünkt mich Freia verdeckt.

Loge.
Der Hort ging auf.

Fafner
(mit dem Blicke messend).
Noch schimmert mir Holda's Haar:
dort das Gewirk
wirf auf den Hort!

Loge.
Wie? auch den Helm?

Fafner.
Hurtig her mit ihm!

Wotan.
Lass' ihn denn fahren!

Loge
(wirft den Helm auf den Haufen).
So sind wir fertig. —
Seid ihr zufrieden?

Fasolt.

Freia, die schöne,
schau' ich nicht mehr:
ist sie gelös't?
muß ich sie lassen?

(Er tritt nahe hinzu und späht durch den Hort.)

Weh! noch blitzt
ihr Blick zu mir her;
des Auges Stern
strahlt mich noch an:
durch eine Spalte
muß ich's erspäh'n! —
Seh' ich dieß wonnige Auge,
von dem Weibe lass' ich nicht ab.

Fafner.

He! euch rath' ich,
verstopft mir die Ritze!

Loge.

Nimmer=Satte!
seht ihr denn nicht,
ganz schwand uns das Gold?

Fafner.

Mit nichten, Freund!
An Wotan's Finger
glänzt von Gold noch ein Ring:
den gebt, die Ritze zu füllen!

Wotan.

Wie! diesen Ring?

Loge.

Laßt euch rathen!
Den Rheintöchtern
gehört dieß Gold:
ihnen giebt Wotan es wieder.

Wotan.

Was schwatzest du da?
Was schwer ich mir erbeutet,
ohne Bangen wahr' ich's für mich.

Loge.

Schlimm dann steht's
um mein Versprechen,
das ich den Klagenden gab.

Wotan.

Dein Versprechen bindet mich nicht:
als Beute bleibt mir der Reif.

Fafner.

Doch hier zur Lösung
mußt du ihn legen.

Wotan.

Fordert frech was ihr wollt:

alles gewähr' ich;
um alle Welt
nicht fahren doch lass' ich den Ring!

Fasolt

(zieht wüthend Freia hinter dem Horte hervor).

Aus denn ist's,
beim Alten bleibt's:
nun folgt uns Freia für immer!

Freia.

Hilfe! Hilfe!

Fricka.

Harter Gott,
gieb ihnen nach!

Froh.

Spare das Gold nicht!

Donner.

Spende den Ring doch!

Wotan.

Lass't mich in Ruh'!
Den Reif geb' ich nicht.

(Fafner hält den fortdrängenden Fasolt noch auf; Alle stehen bestürzt: Wotan wendet sich zürnend von ihnen zur Seite. Die Bühne hat sich von Neuem verfinstert; aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein

hervor; in ihm wird Wotan plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt; sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haare umwallt.)

Erda

(die Hand mahnend gegen Wotan ausstreckend).

Weiche, Wotan, weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
Rettungslos
dunklem Verderben
weiht dich sein Gewinn.

Wotan.

Wer bist du, mahnendes Weib?

Erda.

Wie alles war, weiß ich;
wie alles wird,
wie alles sein wird,
seh' ich auch:
der ew'gen Welt
Ur-Wala,
Erda mahnt deinen Muth.
Drei der Töchter,
ur-erschaff'ne,
gebar mein Schooß:
was ich sehe,
sagen dir nächtlich die Nornen.
Doch höchste Gefahr
führt mich heut'
selbst zu dir her:
höre! höre! höre!

Alles was ist, endet.
Ein düst'rer Tag
dämmert den Göttern:
dir rath' ich, meide den Ring!

(Sie versinkt langsam bis an die Brust, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt.)

Wotan.

Geheimniß-hehr
hallt mir dein Wort:
weile, daß mehr ich wisse!

Erda
(im Verschwinden).

Ich warnte dich —
du weißt genug:
sinne in Sorg' und Furcht!

(Sie verschwindet gänzlich.)

Wotan.

Soll ich sorgen und fürchten —
dich muß ich fassen,
alles erfahren!

(Er will in die Kluft, um Erda zu halten: Donner, Froh und Fricka werfen sich ihm entgegen, und halten ihn auf.)

Fricka.

Was willst du, Wüthender?

Froh.

Halt' ein, Wotan!
Scheue die Edle,
achte ihr Wort!

Donner

(zu den Riesen).

Hört, ihr Riesen!
Zurück und harret:
das Gold wird euch gegeben.

Freia.

Darf ich es hoffen?
Dünkt euch Holda
wirklich der Lösung werth?

(Alle blicken gespannt auf Wotan.)

Wotan

war in tiefes Sinnen versunken, und faßt sich jetzt mit Gewalt zum Entschluß).

Zu uns, Freia!
Du bist befreit:
wieder gekauft
kehr' uns die Jugend zurück! —
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!

(Er wirft den Ring auf den Hort.)

(Die Riesen lassen Freia los: sie eilt freudig auf die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freude liebkosen.)

Fafner

(breitet sogleich einen ungeheuren Sack aus und macht sich über den Hort her, um ihn da hinein zu schichten).

Fasolt

(dem Bruder sich entgegenwerfend).

Halt, du Gieriger!
gönne mir auch 'was!
Redliche Theilung
taugt uns beiden.

Fafner.

Mehr an der Maid als am Gold
lag dir verliebtem Geck:
mit Müh' zum Tausch
vermocht' ich dich Thoren.
Ohne zu theilen
hättest du Freia gefreit:
theil' ich den Hort,
billig behalt' ich
die größte Hälfte für mich.

Fasolt.

Schändlicher du!
Mir diesen Schimpf? —

(Zu den Göttern.)

Euch ruf' ich zu Richtern:
theilet nach Recht
uns redlich den Hort!

(Wotan wendet sich verächtlich ab.)

Loge.

Lass' den Hort ihn raffen:
halte du nur auf den Ring!

Fasolt

(stürzt sich auf Fafner, der während dem mächtig eingesackt hat).

Zurück, du Frecher!
Mein ist der Ring:
mir blieb er für Freia's Blick.

(Er greift hastig nach dem Ring.)

Fafner.

Fort mit der Faust!
Der Ring ist mein.

(Sie ringen mit einander; Fasolt entreißt Fafner den Ring.)

Fasolt.

Ich halt' ihn, mir gehört er!

Fafner.

Halt' fest, daß er nicht fall'!

(Er holt wüthend mit seinem Pfahle nach Fasolt aus, und streckt ihn mit einem Schlage zu Boden: dem Sterbenden entreißt er dann hastig den Ring.)

Nun blinz'le nach Freia's Blick:
an den Reif rühr'st du nicht mehr!

(Er steckt den Ring in den Sack, und rafft dann gemächlich vollends den Hort ein.)
(Alle Götter stehen entsetzt.)

Wotan

(nach einem langen, feierlichen Schweigen.)

Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!

Loge.

Was gleicht, Wotan,
wohl deinem Glücke?
Viel erwarb dir
des Ringes Gewinn;
daß er nun dir genommen,
nützt dir noch mehr:
deine Feinde, sieh',

fällen sich selbst
um das Gold, das du vergabst.

Wotan

(tief erschüttert).

Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
fesseln den Sinn;
wie sie zu enden
lehre mich Erda:
zu ihr muß ich hinab!

Fricka

(schmeichelnd sich an ihn schmiegend).

Wo weil'st du, Wotan?
Winkt dir nicht hold
die hehre Burg,
die des Gebieters
gastlich bergend nun harrt?

Wotan.

Mit bösem Zoll
zahlt' ich den Bau!

Donner

(auf den Hintergrund deutend, der noch in Nebelschleier gehüllt ist).

Schwüles Gedünst
schwebt in der Luft;
lästig ist mir
der trübe Druck:
das bleiche Gewölk

samml' ich zu blitzendem Wetter;
das fegt den Himmel mir hell.

(Er hat einen hohen Felsstein am Thalabhange bestiegen, und schwingt jetzt seinen Hammer.)

He da! He da!
Zu mir, du Gedüft!
ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer.
Auf des Hammers Schwung
schwebet herbei:
he da! he da!
duftig Gedünst!
Donner ruft euch zu Heer!

(Die Nebel haben sich um ihn zusammen gezogen; er verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Dann hört man seinen Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen: ein starker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerschlag folgt.)

Bruder, zu mir!
weise der Brücke den Weg!

(Froh ist mit im Gewölk verschwunden. Plötzlich verzieht sich die Wolke; Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Thal hinüber bis zur Burg, die jetzt, von der Abendsonne beschienen, in hellstem Glanze erstrahlt.)

(Fafner, der neben der Leiche seines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donner's Gewitterzauber die Bühne verlassen.)

Froh.

Zur Burg führt die Brücke,
leicht, doch fest eurem Fuß:
beschreitet kühn
ihren schrecklosen Pfad!

Wotan

(in den Anblick der Burg versunken).

Abendlich strahlt
der Sonne Auge;
in prächt'ger Gluth
prangt glänzend die Burg:
in des Morgens Scheine
muthig erschimmernd,
lag sie herrenlos
hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend
in Müh' und Angst
nicht wonnig ward sie gewonnen!
Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid
biete sie Bergung nun.
So — grüß' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n. —

(Zu Fricka.)

Folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!

(Er faßt ihre Hand.)

Fricka.

Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

Wotan.

Was, mächtig der Furcht,
mein Muth mir erfand,

wenn siegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!

(Wotan und Fricka schreiten der Brücke zu: Froh und Freia folgen zunächst, dann Donner.)

Loge

(im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend).

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich
mit ihnen zu schaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln
spür' ich lockende Lust.
Sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den blinden
blöd zu vergeh'n —
und wären's göttlichste Götter —
nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiß was ich thu'!

(Er geht um sich den Göttern in nachlässiger Haltung anzuschließen.)
(Aus der Tiefe hört man den Gesang der Rheintöchter heraufschallen.)

Die drei Rheintöchter.

Rheingold!
Reines Gold,
wie lauter und hell
leuchtetest einst du uns!

Um dich, du klares,
nun wir klagen!
Gebt uns das Gold,
o gebt uns das reine zurück!

Wotan
(im Begriff den Fuß auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um).

Welch' Klagen klingt zu mir her?

Loge.

Des Rheines Kinder
beklagen des Goldes Raub.

Wotan.

Verwünschte Nicker! —
Wehre ihrem Geneck'!

Loge
(in das Thal hinabrufend).

Ihr da im Wasser!
was weint ihr herauf?
Hört, was Wotan euch wünscht.
Glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!
(Die Götter lachen laut und beschreiten nun die Brücke.)

Die Rheintöchter
(aus der Tiefe).

Rheingold!

Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tiefe dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig
ist was dort oben sich freut!

(Als alle Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Sechster Band.



Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1872.

Inhaltsverzeichniß.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel.

Erster Tag:

Die Walküre.

Personen.

Siegmund.
Hunding.
Wotan.
Sieglinde.
Brünnhilde.
Fricka.
Acht Walküren.

Erster Aufzug.

Das Innere eines Wohnraumes.

(In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhaben Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurch gehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus roh behauenem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrunde steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt; hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorrathsspeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufsteigt: davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangsthüre mit schlichtem Holzriegel. Links die Thüre zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vornen auf derselben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter, und hölzernen Schemeln davor.)

(Ein kurzes Orchestervorspiel von heftiger, stürmischer Bewegung, leitet ein. Als der Vorhang aufgeht, öffnet Siegmund von außen hastig die Eingangsthüre und tritt ein: es ist gegen Abend; starkes Gewitter, im Begriff sich zu

legen. — Siegmund hält einen Augenblick den Riegel in der Hand, und überblickt den Wohnraum: er scheint von übermäßiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befinde. Da er Niemand gewahrt, schließt er die Thüre hinter sich, schreitet auf den Herd zu und wirft sich dort ermattet auf eine Decke von Bärenfell.)

Siegmund.

Wess' Herd dieß auch sei,
hier muß ich rasten.

(Er sinkt zurück und bleibt einige Zeit regungslos ausgestreckt. Sieglinde tritt aus der Thüre des inneren Gemaches. Dem vernommenen Geräusche nach glaubte sie ihren Mann heimgekehrt: ihre ernste Miene zeigt sich dann verwundert, als sie einen Fremden am Herde ausgestreckt sieht.)

Sieglinde

(noch im Hintergrunde).

Ein fremder Mann!
Ihn muß ich fragen.

(Sie tritt ruhig einige Schritte näher.)

Wer kam in's Haus
und liegt dort am Herd?

(Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn.)

Müde liegt er
von Weges Müh'n: —
schwanden die Sinne ihm?
wäre er siech? —

(Sie neigt sich näher zu ihm.)

Noch schwillt ihm der Athem;
das Auge nur schloß er: —
muthig dünkt mich der Mann,
sank er müd' auch hin.

Siegmund
(jäh das Haupt erhebend).

Ein Quell! ein Quell!

Sieglinde.

Erquickung schaff' ich.

(Sie nimmt schnell ein Trinkhorn, geht aus dem Hause und kommt mit dem gefüllten zurück, das sie Siegmund reicht.)

Labung biet' ich
dem lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!

(Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Nachdem er ihr mit dem Kopfe Dank zugewinkt, haftet sein Blick länger mit steigender Theilnahme an ihren Mienen.)

Siegmund.

Kühlende Labung
gab mir der Quell,
des Müden Last
machte er leicht;
erfrischt ist der Muth,
das Aug' erfreut
des Sehens selige Lust: —
wer ist's, der so mir es labt?

Sieglinde.

Dieß Haus und dieß Weib
sind Hunding's Eigen;
gastlich gönn' er dir Rast:
harre bis heim er kehrt!

Siegmund.

Waffenlos bin ich:
dem wunden Gast
wird dein Gatte nicht wehren.

Sieglinde

(besorgt).

Die Wunden weise mir schnell!

Siegmund

(schüttelt sich und springt lebhaft vom Lager zu Sitz auf).

Gering sind sie,
der Rede nicht werth;
noch fügen des Leibes
Glieder sich fest.
Hätten halb so stark wie mein Arm
Schild und Speer mir gehalten,
nimmer floh' ich dem Feind; —
doch zerschellten mir Speer und Schild.
Der Feinde Meute
hetzte mich müd',
Gewitter-Brunst
brach meinen Leib;
doch schneller als ich der Meute,
schwand die Müdigkeit mir:
sank auf die Lider mir Nacht,
die Sonne lacht mir nun neu.

Sieglinde

(hat ein Horn mit Meth gefüllt, und reicht es ihm).

Des seimigen Methes

süßen Trank
mög'st du mir nicht verschmäh'n.

Siegmund.

Schmecktest du mir ihn zu?

(Sieglinde nippt am Horne, und reicht es ihm wieder: Siegmund thut einen langen Zug; dann setzt er schnell ab und reicht das Horn zurück. Beide blicken sich, mit wachsender Ergriffenheit, eine Zeit lang stumm an.)

Siegmund

(mit bebender Stimme).

Einen Unseligen labtest du: —
Unheil wende
der Wunsch von dir!

(Er bricht schnell auf um fortzugehen.)

Gerastet hab' ich
und süß geruh't:
weiter wend' ich den Schritt.

Sieglinde

(lebhaft sich umwendend).

Wer verfolgt dich, daß du schon flieh'st?

Siegmund

(von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder: langsam und düster).

Miswende folgt mir
wohin ich fliehe;
Miswende naht mir
wo ich mich neige:

dir Frau doch bleibe sie fern!
Fort wend' ich Fuß und Blick.

(Er schreitet schnell bis zur Thüre, und hebt den Riegel.)

Sieglinde

(in heftigem Selbstvergessen ihm nachrufend).

So bleibe hier!
Nicht bringst du Unheil dahin,
wo Unheil im Hause wohnt!

Siegmund

(bleibt tief erschüttert stehen, und forscht in Sieglinde's Mienen: diese schlägt endlich verschämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. Siegmund kehrt zurück, und läßt sich, an den Herd gelehnt, nieder).

Wehwalt hieß ich mich selbst: —
Hunding will ich erwarten.

(Sieglinde verharrt in betretenem Schweigen; dann fährt sie auf, lauscht, und hört Hunding, der sein Roß außen zu Stall führt: sie geht hastig zur Thüre und öffnet.)

(Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein, und hält unter der Thüre, als er Siegmund gewahrt.)

Sieglinde

(dem ernst fragenden Blicke, den Hunding auf sie richtet, entgegnend).

Müd' am Herd
fand ich den Mann:
Noth führt' ihn in's Haus.

Hunding.

Du labtest ihn?

Sieglinde.

Den Gaumen letzt' ich ihm,
gastlich sorgt' ich sein'.

Siegmund

(der fest und ruhig Hunding beobachtet).

Dach und Trank
dank' ich ihr:
willst du dein Weib drum schelten?

Hunding.

Heilig ist mein Herd: —
heilig sei dir mein Haus!

(Zu Sieglinde, indem er die Waffen ablegt und ihr übergiebt.)

Rüst' uns Männern das Mahl!

Sieglinde

(hängt die Waffen am Eschenstamme auf, holt Speise und Trank aus dem Speicher und rüstet auf dem Tische das Nachtmahl).

Hunding

(mißt scharf und verwundert Siegmund's Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; für sich):

Wie gleicht er dem Weibe!
Der gleißende Wurm
glänzt auch ihm aus dem Auge.

(Er birgt sein Befremden, und wendet sich unbefangen zu Siegmund.)

Weit her, traun,
kam'st du des Weg's;
ein Roß nicht ritt,
der Rast hier fand:
welch' schlimme Pfade
schufen dir Pein?

Siegmund.

Durch Wald und Wiese,
Haide und Hain,
jagte mich Sturm
und starke Noth:
nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.
Wohin ich irrte
weiß ich noch minder:
Kunde gewänn' ich deſſ' gern.

Hunding
(am Tische und Siegmund den Sitz bietend).

Deſſ' Dach dich deckt,
deſſ' Haus dich hegt,
Hunding heißt der Wirth:
wendest von hier du
nach West den Schritt,
in Höfen reich
hausen dort Sippen,
die Hunding's Ehre behüten.
Gönnt mir Ehre mein Gast,
wird sein Name nun mir genannt.

(Siegmund, der sich am Tisch niedergesetzt, blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde hat sich neben Hunding, Siegmund gegenüber, gesetzt, und heftet mit auffallender Theilnahme und Spannung ihr Auge auf diesen.)

Hunding

(der beide beobachtet).

Träg'st du Sorge
mir zu vertrau'n,
der Frau hier gieb doch Kunde:
sieh', wie sie gierig dich frägt!

Sieglinde

(unbefangen und theilnahmvoll).

Gast, wer du bist
wüßt' ich gern.

Siegmund

(blickt auf, sieht ihr in das Auge, und beginnt ernst).

Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen.
Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingsschwester und ich.
Früh schwanden mir
Mutter und Maid;
die mich gebar,
und die mit mir sie barg,
kaum hab' ich je sie gekannt. —
Wehrlich und stark war Wolfe;
der Feinde wuchsen ihm viel.
Zum Jagen zog
mit dem Jungen der Alte;
von Hetze und Harst

einst kehrten sie heim:
da lag das Wolfsnest leer;
zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erschlagen der Mutter
muthiger Leib,
verschwunden in Gluthen
der Schwester Spur: —
uns schuf die herbe Noth
der Neidinge harte Schaar.
Geächtet floh
der Alte mit mir;
lange Jahre
lebte der Junge
mit Wolfe im wilden Wald:
manche Jagd
ward auf sie gemacht;
doch muthig wehrte
das Wolfspaar sich.

(Zu Hunding gewendet.)

Ein Wölfing kündet dir das,
den als Wölfing mancher wohl kennt.

Hunding.

Wunder und wilde Märe
kündest du, kühner Gast,
Wehwalt — der Wölfing!
Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
vernahm ich dunkle Sage,

kannt' ich auch Wolfe
und Wölfing nicht.

Sieglinde

Doch weiter künde, Fremder:
wo weilt dein Vater jetzt?

Siegmund.

Ein starkes Jagen auf uns
stellten die Neidinge an:
der Jäger viele
fielen den Wölfen,
in Flucht durch den Wald
trieb sie das Wild:
wie Spreu zerstob uns der Feind.
Doch ward ich vom Vater versprengt;
seine Spur verlor ich,
je länger ich forschte;
eines Wolfes Fell
nur traf ich im Forst:
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht. —
Aus dem Wald trieb es mich fort;
mich drängt' es zu Männern und Frauen: —
wie viel ich traf,
wo ich sie fand,
ob ich um Freund,
um Frauen warb, —
immer doch war ich geächtet,
Unheil lag auf mir.
Was rechtes je ich rieth,

Andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
And're gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich
wo ich mich fand;
Zorn traf mich
wohin ich zog;
gehrt' ich nach Wonne,
weckt' ich nur Weh': —
drum mußt' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes waltet' ich nur.

Hunding.

Die so leidig Loos dir beschied,
nicht liebte dich die Norn:
froh nicht grüßt dich der Mann,
dem fremd als Gast du nah'st.

Sieglinde.

Feige nur fürchten den,
der waffenlos einsam fährt! —
Künde noch, Gast,
wie du im Kampf
zuletzt die Waffe verlor'st!

Siegmund
(immer lebhafter).

Ein trauriges Kind
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte

der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz;
der Dränger Troß
traf ich im Kampf:
dem Sieger sank der Feind.
Erschlagen lagen die Brüder:
die Leichen umschlang da die Maid;
den Grimm verjagt' ihr der Gram.
Mit wilder Thränen Fluth
betroff sie weinend die Wal:
um des Mordes der eig'nen Brüder
klagte die unsel'ge Braut. —
Der Erschlag'nen Sippen
stürmten daher;
übermächtig
ächzten nach Rache sie:
rings um die Stätte
ragten mir Feinde.
Doch von der Wal
wich nicht die Maid;
mit Schild und Speer
schirmt' ich sie lang',
bis Speer und Schild
im Harst mir zerhau'n.
Wund und waffenlos stand ich —
sterben sah ich die Maid:
mich hetzte das wüthende Heer —
auf den Leichen lag sie todt.

(Mit einem Blicke voll schmerzlichen Feuers auf Sieglinde.)

Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich — Friedmund nicht heiße!

(Er steht auf und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden.)

Hunding

(sehr finster).

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm
was And'ren hehr:
verhaßt ist es Allen und mir.
Zur Rache ward ich gerufen,
Sühne zu nehmen
für Sippen-Blut:
zu spät kam ich,
und kehre nun heim
des flücht'gen Frevlers Spur
im eig'nen Haus zu erspäh'n. —
Mein Haus hütet,
Wölfing, dich heut';
für die Nacht nahm ich dich auf:
mit starker Waffe
doch wehre dich morgen:
zum Kampfe kies' ich den Tag:
für Todte zahl'st du mir Zoll.

(Zu Sieglinde, die sich mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer stellt.)

Fort aus dem Saal!
Säume hier nicht!
Den Nachttrunk rüste mir drin,
und harre mein' zur Ruh'.

(Sieglinde nimmt sinnend ein Trinkhorn vom Tisch, geht zu einem Schrein, aus dem sie Würze nimmt, und wendet sich nach dem Seitengemache: auf der obersten Stufe bei der Thüre angelangt, wendet sie sich noch einmal um, und richtet auf Siegmund — der mit verhaltenem Grimme ruhig am Herde steht, und einzig sie im Auge behält — einen langen, sehnsüchtigen Blick, mit welchem sie ihn endlich auf eine Stelle im Eschenstamme bedeutungsvoll auffordernd hinweist. Hunding, der ihr Zögern bemerkt, treibt sie dann mit einem gebietenden Winke fort, worauf sie mit dem Trinkhorn und der Leuchte durch die Thüre verschwindet.)

Hunding

(nimmt seine Waffen vom Baume).

Mit Waffen wahrt sich der Mann. —
Dich Wölfing treff' ich morgen:
mein Wort hörtest du —
hüte dich wohl!

(Er geht mit den Waffen in das Gemach ab.)

Siegmund

(allein).

(Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem matten Feuer im Herde erhellt. Siegmund läßt sich, nahe beim Feuer, auf dem Lager nieder, und brütet in großer Aufregung eine Zeit lang schweigend vor sich hin.)

Ein Schwert verhieß mir der Vater,
ich fänd' es in höchster Noth. —
Waffenlos fiel ich
in Feindes Haus;

seiner Rache Pfand
rast' ich hier: —
ein Weib sah' ich,
wonnig und hehr;
entzückendes Bangen
zehret mein Herz: —
zu der mich nun Sehnsucht zieht,
die mit süßem Zauber mich sehrt —
im Zwange hält sie der Mann,
der mich — wehrlosen höhnt. —
Wälse! Wälse!
Wo ist dein Schwert?
Das starke Schwert,
das im Sturm ich schwänge,
bricht mir hervor aus der Brust
was wüthend das Herz noch hegt?

(Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der aufsprühenden Gluth ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglinde's Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlicher einen Schwertgriff haften sieht.)

Was gleißt dort hell
im Glimmerschein?
Welch' ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm? —
Des Blinden Auge
leuchtet ein Blitz:
lustig lacht da der Blick. —
Wie der Schein so hehr
das Herz mir sengt!
Ist es der Blick
der blühenden Frau,
den dort haftend

sie hinter sich ließ,
als aus dem Saal sie schied?

(Von hier an verglimmt das Herdfeuer allmählich.)

Nächtiges Dunkel
deckte mein Aug';
ihres Blickes Strahl
streifte mich da:
Wärme gewann ich und Tag.
Selig schien mir
der Sonne Licht;
den Scheitel umgliß mir
ihr wonniger Glanz —
bis hinter Bergen sie sank.
Noch einmal, da sie schied,
traf mich Abends ihr Schein:
selbst der alten Esche Stamm
erglänzte in gold'ner Gluth:
da bleicht die Blüthe —
das Licht verlischt —
nächt'ges Dunkel
deckt mir das Auge:
tief in des Busens Berge
glimmt nur noch lichtlose Gluth!

(Das Feuer ist gänzlich verloschen: volle Nacht. — Das Seitengemach öffnet sich leise: Sieglinde, in weißem Gewande, tritt heraus, und schreitet auf Siegmund zu.)

Sieglinde.

Schläf'st du, Gast?

Siegmund
(freudig überrascht aufspringend).

Wer schleicht daher?

Sieglinde
(mit geheimnißvoller Hast).

Ich bin's: höre mich an! —
In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank.
Nütze die Nacht dir zum Heil!

Siegmund
(hitzig unterbrechend).

Heil macht mich dein Nah'n!

Sieglinde.

Eine Waffe lass' mich dir weisen —:
O wenn du sie gewänn'st!
Den hehr'sten Helden
dürft' ich dich heißen:
dem Stärk'sten allein
ward sie bestimmt. —
O merke was ich dir melde! —
Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er frei'te ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau.
Traurig saß ich
während sie tranken:
ein Fremder trat da herein —
ein Greis in blauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;

doch des and'ren Strahl,
Angst schuf er allen,
traf die Männer
sein mächt'ges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge
süß sehnenden Harm,
Thränen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er,
und blitzte auf Jene,
als ein Schwert in Händen er schwang;
das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin: —
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm' es zög'.
Der Männer Alle,
so kühn sie sich müh'ten,
die Wehr sich keiner gewann;
Gäste kamen
und Gäste gingen,
die stärk'sten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm':
dort haftet schweigend das Schwert. —
Da wußt' ich, wer der war,
der mich gramvolle gegrüßt:
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm' das Schwert er bestimmt.
O fänd' ich ihn heut'
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden

zur ärmsten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich geschmerzt
in Schand' und Schmach, —
süßeste Rache
sühnte dann Alles!
Erjagt hätt' ich
was je ich verlor,
was je ich beweint
wär' mir gewonnen —
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

Siegmund

(umfaßt sie mit feuriger Gluth).

Dich selige Frau
hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib bestimmt!
Heiß in der Brust
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich ersehnt
ersah' ich in dir;
in dir fand ich
was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und war'st du entehrt:

freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Lust,
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

Sieglinde

(fährt erschrocken zusammen, und reißt sich los).

Ha, wer ging? wer kam herein?

(Die hintere Thüre ist aufgesprungen und bleibt weit geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein und wirft sein helles Licht auf das Paar, das so sich plötzlich in voller Deutlichkeit wahrnehmen kann.)

Siegmund

(in leiser Entzückung).

Keiner ging --
doch Einer kam:
siehe, der Lenz
lacht in den Saal!

(Er zieht sie mit sanftem Ungestüm zu sich auf das Lager.)

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
über Wald und Auen

weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holdeste Düfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entsprießt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt:
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr: —
wohl mußte den tapf'ren Streichen
die strenge Thüre auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —

Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in uns'rem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt
was sie getrennt;
jauchzend grüßt sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

Sieglinde.

Du bist der Lenz,
nach dem ich verlangte
in frostigen Winters Frist;
dich grüßte mein Herz
mit heiligem Grau'n,
als dein Blick zuerst mir erblühte. —
Fremdes nur sah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt
war was immer mir kam.
Doch dich kannt' ich
deutlich und klar:
als mein Auge dich sah,
war'st du mein Eigen:
was im Busen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,
wie tönender Schall
schlug's an mein Ohr,
als in frostig öder Fremde
zuerst den Freund ich ersah.

(Sie hängt sich entzückt an seinen Hals, und blickt ihm nahe in's Gesicht.)

Siegmund.

O süßeste Wonne!
Seligstes Weib!

Sieglinde
(dicht an seinen Augen)

Lass' in Nähe
zu dir mich neigen,

daß deutlich ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Augen
und Antlitz bricht,
und so süß die Sinne mir zwingt!

Siegmund.

Im Lenzesmond
leuchtest du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt
errath' ich nun leicht —
denn wonnig weidet mein Blick.

Sieglinde

(schlägt ihm die Locken von der Stirn zurück, und betrachtet ihn staunend).

Wie dir die Stirn
so offen steht,
in den Schläfen der Adern
Geäst sich schlingt!
Mir zagt's vor der Wonne,
die mich entzückt —
ein Wunder will mich gemahnen: —
den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

Siegmund.

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich:

in heißem Sehnen
sah ich dich schon!

Sieglinde.

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du!

Siegmund.

Du bist das Bild,
das ich in mir barg.

Sieglinde

(den Blick schnell abwendend).

O still! lass' mich
der Stimme lauschen: —
mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind — —
doch nein! ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir wiederhallte der Wald.

Siegmund.

O lieblichste Laute,
denen ich lausche!

Sieglinde

(schnell ihm wieder in's Auge spähend).

Deines Auges Gluth

erglänzte mir schon: —
so blickte der Greis
grüßend auf mich,
als der Traurigen Trost er gab.
An dem kühnen Blick
erkannt' ihn sein Kind —
schon wollt' ich bei'm Namen ihn nennen — —

(Sie hält inne, und fährt dann leise fort.)

Wehwalt heiß'st du fürwahr?

Siegmund.

Nicht heiß' ich so
seit du mich lieb'st:
nun walt' ich der hehrsten Wonnen!

Sieglinde.

Und Friedmund darfst du
froh dich nicht nennen?

Siegmund.

Heiße mich du
wie du lieb'st daß ich heiße:
den Namen nehm' ich von dir!

Sieglinde.

Doch nanntest du Wolfe den Vater?

Siegmund.

Ein Wolf war er feigen Füchsen!

Doch dem so stolz
strahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,
der war — Wälse genannt.

Sieglinde

(außer sich).

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so lass' mich dich heißen
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich!

Siegmund

(springt auf den Stamm zu, und faßt den Schwertgriff).

Siegmund heiß' ich,
und Siegmund bin ich:
bezeug' es dieß Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälse verhieß mir,
in höchster Noth
sollt' ich es finden:
ich fass' es nun!
Heiligster Minne
höchste Noth,
sehnender Liebe
sehrende Noth,

brennt mir hell in der Brust,
drängt zu That und Tod! —
Nothung! Nothung! —
so nenn' ich dich Schwert —
Nothung! Nothung!
neidlicher Stahl!
Zeig' deiner Schärfe
schneidenden Zahn:
heraus aus der Scheide zu mir!

(Er zieht mit einem gewaltigen Zuck das Schwert aus dem Stamme, und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde)

Siegmund den Wälsung
sieh'st du, Weib!
Als Brautgabe
bringt er dieß Schwert:
so freit er sich
die seligste Frau;
dem Feindeshaus
entführt er dich so.
Fern von hier
folge ihm nun,
fort in des Lenzes
lachendes Haus:
dort schützt dich Nothung das Schwert,
wenn Siegmund dir liebend erlag!

(Er umfaßt sie, um sie mit sich fortzuziehen.)

Sieglinde

(in höchster Trunkenheit).

Bist du Siegmund,
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,

die dich ersehnt:
die eig'ne Schwester
gewann'st du zueins mit dem Schwert!

Siegmund.

Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn Wälsungen-Blut!

(Er zieht sie mit wüthender Gluth an sich; sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. — Der Vorhang fällt schnell.)

Zweiter Aufzug.

Wildes Felsengebirg.

(Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrunde zu wieder abwärts.)

(Wotan, kriegerisch gewaffnet, und mit dem Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung.)

Wotan.

Nun zäume dein Roß,
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:
Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Wälsung kiese sie Sieg!
Hunding wähle sich
wem er gehört:
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüstig und rasch
reite zur Wal!

Brünnhilde

(jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinaufspringend).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Heiaho!

(Auf einer hohen Felsspitze hält sie an, blickt in die hintere Schlucht hinab, und ruft zu Wotan zurück.)

Dir rath' ich, Vater,
rüste dich selbst;
harten Sturm
sollst du besteh'n:
Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergespann.
Hei! wie die gold'ne
Geißel sie schwingt;
die armen Thiere
ächzen vor Angst;
wild rasseln die Räder:
zornig fährt sie zum Zank
In solchem Strauße
streit' ich nicht gern,
lieb' ich auch muthiger
Männer Schlacht:
drum sieh', wie den Sturm du besteh'st;
ich Lustige lass' dich im Stich! —
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Hojohei!

(Sie ist hinter der Gebirgshöhe zur Seite verschwunden, während aus der Schlucht herauf Fricka, in einem mit zwei Widdern bespannten Wagen, auf dem Joch anlangt: dort steigt sie schnell ab, und schreitet dann heftig in den Vordergrund auf Wotan zu.)

Wotan

(indem er sie kommen sieht).

Der alte Sturm,
die alte Müh'!
Doch Stand muß ich hier halten.

Fricka.

Wo in Bergen du dich birgst
der Gattin Blick zu entgeh'n,
einsam hier
such' ich dich auf,
daß Hilfe du mir verhießest.

Wotan.

Was Fricka kümmert
künde sie frei.

Fricka.

Ich vernahm Hunding's Noth,
um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhieß streng
zu strafen die That
des frech frevelnden Paar's,
das kühn den Gatten gekränkt. —
Von dir nun heisch' ich
harte Buße
an Sieglinde und Siegmund.

Wotan.

Was so schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büßt mir der Minne Macht?

Fricka. *)

Wie thörig und taub du dich stell'st,
als wüßtest fürwahr du nicht,
daß um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

---

*) Ich ergänze hier die ursprüngliche Fassung dieser Scene, wie sie vor der musikalischen Ausführung entworfen war.

Fricka.

Wie thörig und taub du dich stell'st,
als wüßtest fürwahr du nicht
an welchen Frevel
Fricka dich mahnt,
was im Herzen sie härmt.

Wotan.

Du sieh'st nur das Eine;
das And're seh' ich,
das Jenes mir jagt aus dem Blick.

Fricka.

Das Eine nur seh' ich,
was ewig ich hüte,

Wotan.

Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
muthe nicht zu,
daß mit Zwang ich halte
was dir nicht haftet:

der Ehe heiligen Eid:
meine Seele kränkt;
wer ihn versehrt,
wer ihn trübt, trifft mir das Herz.

Wotan.

So zweifellos sprichst du von Ehe,
wo nur Zwang der Liebe ich seh'?
Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint.
Wahrlich, leicht
wiegt dir das Weib,
weihest du selbst die Gewalt,
die für Hunding freite Frau!

Fricka.

Wenn blinde Gewalt
trotzig und wild
rings zertrümmert die Welt,
wer trägt einzig
des Unheil's Schuld,
als Wotan, Wüthender, du?
Schwache beschirm'st du nie,
Starken steh'st du nur bei:
der Männer Rasen

denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rath' ich offen zum Krieg.

Fricka.

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,

---

in rauhem Muth,
Mord und Raub
ist dein mächtig Werk;
das meine doch ist es allein,
daß Eines noch heilig und hehr.
Wo nach Ruhe
der Rauhe sich sehnt,
wo des Wechsels
sehrender Wuth
wehre sanft ein Besitz, —
dort steh' ich lauschend still.
Der zerrissenen Sitte
lenkendes Seil
bind' ich neu zum Band:
wo Alles verloren,
lab' ich mich so
an der Hoffnung heiligem Thau. —
Übte Hunding
einstens Gewalt,
was ich Schwache nicht wehren konnte,
du ließest es kühn gewähren:
sühnte er dann
des Frevels Schuld,
Freundin ward ihm da Fricka
durch heiliger Ehe Eid:
so vergess' ich

daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaar's.
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

---

was je er beging,
mit meinem Schutze
schirm' ich sein Recht.
Der nicht seinem Frevel gesteuert,
meinen Frieden stör' er nun nicht!

Wotan.

Stört' ich dich je
in deinem Walten?
Gewähren ließ ich dich stets.
Knüpfe du bindender
Knoten Band,
fess'le was nicht sich fügt;
heuch'le Frieden,
und freue dich hehr
ob gelog'ner Liebe Eid:
doch mir, wahrlich,
muthe nicht zu,
daß mit Zwang ich halte
was dir nicht haftet;
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da gewähr' ich offen dem Krieg.

Fricka.

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter

Wotan.

Heut' — hast du's erlebt:
erfahre so
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es gescheh'n.
Daß jene sich lieben,
leuchtet dir hell:
drum höre redlichen Rath!

und preis' es heilig,
daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaar's.
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

Wotan.

Heut' — hast du's erlebt:
erfahre so
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es gescheh'n.

Fricka.

So frechen Hohn
nur weckt dir mein Harm?
Deinen Spott nur erzielt
mein brennender Zorn?
Verlach'st du die Würde,
die selbst du verlieh'n?
Zertritt'st du die Ehre
des eig'nen Weibes?
Wohin renn'st du,
rasender Gott,

Soll süße Lust
deinen Segen dir lohnen,
so seg'ne, lachend der Liebe,
Siegmund's und Sieglinde's Bund!

** Fricka
(in höchste Entrüstung ausbrechend).

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,

---

reißest die Schöpfung du ein,
der selbst das Gesetz du gab'st?

Wotan.

Des Urgesetzes
walt' ich vor Allem:
wo Kräfte zeugen und kreisen,
zieh' ich meines Wirkens Kreis;
wohin er läuft
leit' ich den Strom,
den Quell hüt' ich
aus dem er quillt:
wo Leibes- und Liebeskraft,
da wahrt' ich mir Lebensmacht.
Das Zwillingspaar
zwang meine Macht:
Minne nährt' es
im Mutterschooß;
unbewußt lag es einst dort,
unbewußt liebt' es sich jetzt.
Soll süßer Lohn
deinem Segen entblüh'n,
so seg'ne mit göttlich
heiliger Gunst
Siegmund's und Sieglinde's Bund.

(Im Text bei ** fortzufahren.)

seit du die wilden
Wälsungen zeugtest? —
Heraus sagt' ich's —
traf ich den Sinn? —
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles
was einst du geachtet;
zerreißest die Bande,
die selbst du gebunden;
lösest lachend
des Himmels Haft —
daß nach Lust und Laune nur walte
dieß frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtlose Frucht! —
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie versehrt!
Die treue Gattin
trogest du stets:
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsels Lust du gewänn'st,
und höhnend kränktest mein Herz!
Trauernden Sinnes
mußt' ich's ertragen,
zog'st du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar;

denn dein Weib noch scheutest du so,
daß der Walküren Schaar,
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gab'st.
Doch jetzt, da dir neue
Namen gefielen,
als „Wälse" wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen
ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfst du zu Füßen dein Weib? —
So führ' es denn aus,
fülle das Maaß:
die Betrog'ne lass' auch zertreten!

Wotan

(ruhig).

Nichts lerntest du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannst,
eh' nicht ertagte die That.
Stets Gewohntes
nur magst du versteh'n:
doch was noch nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn! —
Eines höre!
Noth thut ein Held,

der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz:
so nur taugt er
zu wirken die That,
die, wie noth sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

Fricka.

Mit tiefem Sinne
willst du mich täuschen!
Was hehres sollten
Helden je wirken,
das ihren Göttern verwehrt,
deren Gunst in ihnen nur wirkt?

Wotan.

Ihres eig'nen Muthes
achtest du nicht.

Fricka.

Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den blöden den Blick?
In deinem Schutz
scheinen sie stark,
durch deinen Stachel
streben sie auf:
du — reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühm'st.
Mit neuer List
willst du mich belügen,

durch neue Ränke
jetzt mir entrinnen;
doch diesen Wälsung
gewinn'st du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

Wotan.

In wilden Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

Fricka.

So schütz' auch heut' ihn nicht;
nimm ihm das Schwert,
das du ihm geschenkt!

Wotan.

Das Schwert?

Fricka.

Ja — das Schwert,
das zauberstark
zuckende Schwert,
das du Gott dem Sohne gab'st.

Wotan.

Siegmund gewann es sich
selbst in der Noth.

Fricka.

Du schuf'st ihm die Noth,
wie das neidliche Schwert:
willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
bang auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stießest du
das Schwert in den Stamm;
du verhießest ihm
die hehre Wehr:
willst du es leugnen,
daß nur deine List
ihn lockte wo er es fänd'?

(Wotan macht eine Gebärde des Grimmes.)

Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie:
wider deine Kraft
führt' ich wohl Krieg;
doch Siegmund verfiel mir als Knecht.

(Wotan wendet sich unmuthig ab.)

Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen soll ihm
dein ew'ges Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmäh'n,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein Gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht so!

Wotan
(finster).

Was verlang'st du?

Fricka.

Lass' von dem Wälsung!

Wotan
(mit gedämpfter Stimme).

Er geh' seines Weg's.

Fricka.

Doch du — schütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.

Wotan.

Ich — schütze ihn nicht.

Fricka.

Sieh' mir in's Auge,
sinne nicht Trug!
Die Walküre wend' auch von ihm!

Wotan.

Die Walküre walte frei.

Fricka.

Nicht doch! Deinen Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihr Siegmund's Sieg!

Wotan

(mit heftigem innerem Kampfe).

Ich kann ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

Fricka.

Entzieh' dem den Zauber,
zerknick' es dem Knecht:
schutzlos schau' ihn der Feind!

(Sie vernimmt von der Höhe her den jauchzenden Walkürenruf Brünnhilde's: diese erscheint dann selbst mit ihrem Roß auf dem Felspfade rechts.)

Dort kommt deine kühne Maid:
jauchzend jagt sie daher.

Wotan

(dumpf für sich).

Ich rief sie für Siegmund zu Roß!

Fricka.

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
schirme heut' ihr Schild!
Von Menschen verlacht,
verlustig der Macht,
gingen wir Götter zu Grund,
würde heut' nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der muthigen Maid. —
Der Wälsung fällt meiner Ehre: —
empfah' ich von Wotan den Eid?

Wotan

(in furchtbarem Unmuth und innerem Grimm auf einen Felsensitz sich werfend).

Nimm den Eid!

(Als Brünnhilde von der Höhe aus Fricka gewahrte, brach sie schnell ihren Gesang ab, und hat nun still und langsam ihr Roß am Zügel den Felsweg herabgeleitet; sie birgt dieses jetzt in einer Höhle, als Fricka, zu ihrem Wagen sich zurückwendend, an ihr vorbeischreitet.)

Fricka

(zu Brünnhilde).

Heervater
harret dein:
lass' ihn dir künden
wie er das Loos gekies't!

(Sie besteigt den Wagen, und fährt schnell nach hinten davon.)

Brünnhilde

(tritt mit verwunderter und besorgter Miene vor Wotan, der, auf dem Felssitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finsteres Brüten versunken ist).

Schlimm, fürcht' ich,
schloß der Streit,
lachte Fricka dem Loose! —
Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

Wotan

(läßt den Arm machtlos sinken und den Kopf in den Nacken fallen).

In eig'ner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester Aller!

Brünnhilde.

So sah ich dich nie!
Was nagt dir das Herz?

Wotan

(in wildem Ausbruche den Arm erhebend).

O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternoth!
Götternoth!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von Allen!

Brünnhilde

wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich, und läßt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotan's Füßen nieder).

Vater! Vater!
Sage, was ist dir?
Wie erschreck'st du mit Sorge dein Kind!
Vertraue mir:
ich bin dir treu;
sieh', Brünnhilde bittet!

(Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schooß.)

Wotan

(blickt ihr lange in's Auge, und streichelt ihr dann die Locken: wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich mit sehr leiser Stimme).

Lass' ich's verlauten,
lös' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

Brünnhilde

(ihm ebenso leise erwidernd).

Zu Wotan's Willen sprichst du,
sag'st du mir was du willst:
wer — bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

Wotan.

Was Keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib' es ewig:
mit mir nur rath' ich,
red' ich zu dir. — — —

(Mit noch gedämpfterer, schauerlicher Stimme, während er Brünnhilden unverwandt in das Auge blickt.)

Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Muth:
von jäher Wünsche
Wüthen gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll
übt' ich Untreue,
band durch Verträge

was Unheil barg:
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand. —
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen;
in der Macht gehrt' ich nach Minne:
den Nacht gebar,
der bange Nibelung,
Alberich brach ihren Bund;
er fluchte der Liebe,
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold,
und mit ihm maaßlose Macht.
Den Reif, den er schuf,
entriß ich ihm listig:
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück;
mit ihm bezahlt' ich
Walhall's Zinnen,
der Burg, die Riesen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die Alles weiß
was einstens war,
Erda, die weihlich
weiseste Wala,
rieth mir ab von dem Ring,
warnte vor ewigem Ende.
Von dem Ende wollt' ich
mehr noch wissen;
doch schweigend entschwand mir das Weib.
Da verlor ich den leichten Muth;
zu wissen begehrt' es den Gott:

in den Schooß der Welt
schwang ich mich hinab,
mit Liebes-Zauber
zwang ich die Wala,
stört' ihres Wissens Stolz,
daß sie nun Rede mir stand.
Kunde empfing ich von ihr;
von mir doch barg sie ein Pfand:
der Welt weisestes Weib
gebar mir, Brünnhilde, dich.
Mit acht Schwestern
zog ich dich auf:
durch euch Walküren
wollt' ich wenden,
was mir die Wala
zu fürchten schuf —
ein schmähliches Ende der Ew'gen.
Daß stark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir schaffen:
die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Muth wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,

daß kühner Kämpfer Schaaren
ich samm'le in Walhall's Saal.

Brünnhilde.

Deinen Saal füllten wir weidlich:
viele schon führt' ich dir zu.
Was macht dir nun Sorge,
da nie wir gesäumt?

Wotan.

Ein And'res ist's:
achte es wohl,
wess' mich die Wala gewarnt! —
Durch Alberich's Heer
droht uns das Ende:
in neidischem Grimm
grollt mir der Niblung;
doch scheu' ich nun nicht
seine nächtlichen Schaaren —
meine Helden schüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne —
dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloser Schmach;
der Helden Muth

entwendet' er mir;
die kühnen selber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft
bekriegte er mich.
Sorgend sann ich nun selbst
den Ring dem Feind zu entreißen:
der Riesen einer,
denen ich einst
mit verfluchtem Gold
den Fleiß vergalt,
Fafner hütet den Hort,
um den er den Bruder gefällt.
Ihm müßt' ich den Reif entringen,
den selbst als Zoll ich ihm zahlte:
doch mit dem ich vertrug,
ihn darf ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Muth.
Das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
Nur Einer dürfte
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei seiner Gunst,
unbewußt,
ohne Geheiß,
aus eig'ner Noth

mit der eig'nen Wehr
schüfe die That,
die ich scheuen muß,
die nie mein Rath ihm rieth,
wünscht sie auch einzig mein Wunsch. —
Der entgegen dem Gott
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fänd' ich ihn?
Wie schüf' ich den Freien,
den nie ich schirme,
der in eig'nem Trotze
der trauteste mir?
Wie macht' ich den And'ren,
der nicht mehr ich,
und aus sich wirkte
was ich nur will? —
O göttliche Schmach!
O schmähliche Noth!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in Allem was ich erwirke!
Das And're, das ich ersehne,
das And're erseh' ich nie;
denn selbst muß der Freie sich schaffen —
Knechte erknet' ich mir nur!

Brünnhilde.

Doch der Wälsung, Siegmund?
wirkt er nicht selbst?

Wotan.

Wild durchschweift' ich
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rath
reizte kühn ich ihn auf —
gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
das eines Gottes
Gunst ihm beschied. —
Wie wollt' ich listig
selbst mich belügen?
So leicht entfrug mir
ja Fricka den Trug!
Zu tiefster Scham
durchschaute sie mich: —
ihrem Willen muß ich gewähren!

Brünnhilde.

So nimmst du von Siegmund den Sieg?

Wotan

(in wilden Schmerz der Verzweiflung ausbrechend).

Ich berührte Alberich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verrathen
wer mir vertraut! —

Fahre denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammen breche
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
das Ende — —
das Ende! —
(Er hält sinnend ein.)
Und für das Ende
sorgt Alberich! —
Jetzt versteh' ich
den stummen Sinn
des wilden Wortes der Wala: —
„Wenn der Liebe finst'rer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,
der Seligen Ende
säumt dann nicht!" —
Vom Niblung jüngst
vernahm ich die Mär',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
dess' Gunst Gold ihm erzwang.
Des Hasses Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreiß't ihr im Schooße:
das Wunder gelang
dem Liebelosen;
doch der in Liebe ich frei'te,
den Freien erlang' ich mir nie! —

(Grimmig.)

So nimm meinen Segen,
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage sie gierig dein Neid!

Brünnhilde

(erschrocken).

O sag', künde!
Was soll nun dein Kind?

Wotan

(bitter).

Fromm streite für Fricka,
hüte ihr Ehe und Eide!
Was sie erkor,
das kiese auch ich:
was frommte mir eig'ner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen —
für Fricka's Knechte
kämpfe du nun!

Brünnhilde.

Weh! nimm reuig
zurück das Wort!
Du lieb'st Siegmund:
dir zu Lieb' —
ich weiß es — schütz' ich den Wälsung.

Wotan.

Fällen sollst du Siegmund,
für Hunding erfechten den Sieg!
Hüte dich wohl
und halte dich stark;
all' deiner Kühnheit
entbiete im Kampf:
ein Sieg-Schwert
schwingt Siegmund —
schwerlich fällt er dir feig.

Brünnhilde.

Den du zu lieben
stets mich gelehrt,
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir theuer —
gegen ihn zwingt mich nimmer
dein zwiespältig Wort.

Wotan.

Ha, Freche du!
Frevelst du mir?
Was bist du, als meines Willens
blind wählende Kür? —
Da mit dir ich tagte,
sank ich so tief,
daß zum Schimpf der eig'nen
Geschöpfe ich ward?
Kenn'st du Kind meinen Zorn?
Verzage dein Muth,

wenn je zermalmend
auf dich stürzte sein Strahl!
In meinem Busen
berg' ich den Grimm,
der in Grauen und Wust
wirft eine Welt,
die einst zur Lust mir gelacht: —
wehe dem, den er trifft!
Trauer schüf' ihm sein Trotz! —
Drum rath' ich dir,
reize mich nicht;
besorge was ich befahl: —
Siegmund falle! —
Dieß sei der Walküre Werk.

(Er stürmt fort, und verschwindet schnell links im Gebirge.)

Brünnhilde
(steht lange betäubt und erschrocken).

So — sah ich
Siegvater nie,
erzürnt' ihn sonst auch ein Zank!

(Sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet.)

Schwer wiegt mir
der Waffen Wucht: —
wenn nach Lust ich focht,
wie waren sie leicht! —
Zu böser Schlacht
schleich' ich heut' so bang! —
(Sie sinnt, und seufzt dann auf.)

Weh', mein Wälsung!
Im höchsten Leid
muß dich treulos die Treue verlassen! —

(Sie wendet sich nach hinten, und gewahrt Siegmund und Sieglinde, wie sie aus der Schlucht heraufsteigen: sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick, und wendet sich dann in die Höhle zu ihrem Roß, so daß sie dem Zuschauer gänzlich verschwindet.)

(Siegmund und Sieglinde treten auf. Sie schreitet hastig voraus; er sucht sie aufzuhalten.)

Siegmund.

Raste nun hier:
gönne dir Ruh'!

Sieglinde.

Weiter! Weiter!

Siegmund

(umfaßt sie mit sanfter Gewalt).

Nicht weiter nun!
Verweile, süßestes Weib! —
Aus Wonne-Entzücken
zucktest du auf,
mit jäher Hast
jagtest du fort;

kaum folgt' ich der wilden Flucht:
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
sprachlos schweigend
sprang'st du dahin;
zur Rast hielt dich kein Ruf.

(Sie starrt wild vor sich hin.)

Ruhe nun aus:
rede zu mir!
Ende des Schweigens Angst!
Sieh', dein Bruder
hält seine Braut:
Siegmund ist dir Gesell!

(Er hat sie unvermerkt nach dem Steinsitze geleitet.)

Sieglinde

(blickt Siegmund mit wachsendem Entzücken in die Augen; dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals. Endlich fährt sie mit jähem Schreck auf, während Siegmund sie heftig faßt).

Hinweg! hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfaßt dich mein Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh' die Leiche,
lasse sie los!
Der Wind mag sie verweh'n,
die ehrlos dem Edlen sich gab! — —

Da er sie liebend umfing,
da seligste Lust sie fand,
da ganz sie minnte der Mann,
der ganz ihr Minne geweckt —
vor der süßesten Wonne
heiligster Weihe,
die ganz ihr Sinne
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche fassen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt! —
Lass' die Verfluchte,
lass' sie dich flieh'n!
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinstem Manne
muß ich entrinnen;
dir herrlichem darf ich
nimmer gehören:
Schande bring' ich dem Bruder,
Schmach dem freienden Freund!

Siegmund.

Was je Schande dir schuf,
das büßt nun des Frevlers Blut!
Drum fliehe nicht weiter;
harre des Feindes;
hier — soll er mir fallen:

wenn Nothung ihm
das Herz zernagt,
Rache dann hast du erreicht!

Sieglinde

(schrickt auf und lauscht).

Horch! die Hörner —
hör'st du den Ruf? —
Ringsher tönt
wüthend Getös';
aus Wald und Gau
gellt es herauf.
Hunding erwachte
von hartem Schlaf;
Sippen und Hunde
ruft er zusammen;
muthig gehetzt
heult die Meute,
wild bellt sie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!

(Sie lacht wie wahnsinnig auf: — dann schrickt sie ängstlich zusammen.)

Wo bist du, Siegmund?
seh' ich dich noch?
Brünstig geliebter
leuchtender Bruder!
Deines Auges Stern
lass' noch einmal mir strahlen:
wehre dem Kuß
des verworf'nen Weibes nicht! —
Horch! o horch!
das ist Hunding's Horn!

Seine Meute naht
mit mächtiger Wehr.
Kein Schwert frommt
vor der Hunde Schwall: —
wirf es fort, Siegmund! —
Siegmund — wo bist du? —
Ha dort — ich sehe dich —
schrecklich Gesicht! —
Rüden fletschen
die Zähne nach Fleisch;
sie achten nicht
deines edlen Blick's;
bei den Füßen packt dich
das feste Gebiß —
du fällst —
in Stücken zerstaucht das Schwert: —
die Esche stürzt —
es bricht der Stamm! —
Bruder! mein Bruder!
Siegmund — ha! —

(Sie sinkt mit einem Schrei ohnmächtig in Siegmund's Arme.)

Siegmund.

Schwester! Geliebte!

(Er lauscht ihrem Athem, und überzeugt sich, daß sie noch lebe. Er läßt sie an sich herabgleiten, so daß sie, als er sich selbst zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf seinem Schooß zu ruhen kommt. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

(Langes Schweigen, während dessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt, und mit einem langen Kusse ihr die Stirn küßt.) —

(Brünnhilde ist, ihr Roß am Zaume geleitend, aus der Höhle langsam und feierlich nach vornen geschritten, und hält nun, Siegmund zur Seite, in

geringer Entfernung von ihm. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses, und betrachtet so, in ernstem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund.)

Brünnhilde.

Siegmund! —
Sieh' auf mich!
Ich — bin's,
der bald du folg'st.

Siegmund

(richtet den Blick zu ihr auf).

Wer bist du, sag',
die so schön und ernst mir erscheint?

Brünnhilde.

Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick:
wer mich erschaut,
der scheidet vom Lebens-Licht.
Auf der Walstatt allein
erschein' ich Edlen:
wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir.

Siegmund

(blickt ihr lange in das Auge, senkt dann sinnend das Haupt, und wendet sich endlich mit feierlichem Ernste wieder zu ihr).

Der dir nun folgt,
wohin führ'st du den Helden?

Brünnhilde.

Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ' ich dich:
nach Walhall folg'st du mir.

Siegmund.

In Walhall's Saal
Walvater find' ich allein?

Brünnhilde.

Gefall'ner Helden
hehre Schaar
umfängt dich hold
mit hoch-heiligem Gruß.

Siegmund.

Fänd' ich in Walhall
Wälse, den eig'nen Vater?

Brünnhilde.

Den Vater findet
der Wälsung dort.

Siegmund.

Grüßt mich in Walhall
froh eine Frau?

Brünnhilde.

Wunschmädchen
walten dort hehr:
Wotan's Tochter
dir traulich den Trank.

Siegmund.

Hehr bist du;
heilig gewahr' ich
das Wotanskind:
doch Eines sag' mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder
die bräutliche Schwester?
Umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

Brünnhilde.

Erdenluft
muß sie noch athmen:
Sieglinde
sieht Siegmund dort nicht!

Siegmund.

So grüße mir Walhall,
grüße mir Wotan,
grüße mir Wälse
und alle Helden —
grüß' auch die holden
Wunsches-Mädchen: —
zu ihnen folg' ich dir nicht.

Brünnhilde.

Du sah'st der Walküre
sehrenden Blick:
mit ihr mußt du nun zieh'n!

Siegmund.

Wo Sieglinde lebt
in Lust und Leid,
da will Siegmund auch säumen:
noch machte dein Blick
nicht mich erbleichen:
vom Bleiben zwingt er mich nie!

Brünnhilde.

So lange du leb'st
zwäng' dich wohl nichts;
doch zwingt dich Thoren der Tod: —
ihn dir zu künden
kam ich her.

Siegmund.

Wo wäre der Held,
dem heut' ich fiel'?

Brünnhilde.

Hunding fällt dich im Streit.

Siegmund.

Mit stärk'rem drohe
als Hunding's Streichen!

Lauerst du hier
lüstern auf Wal,
jenen kiese zum Fang:
ich denk' ihn zu fällen im Kampf.

Brünnhilde
(den Kopf schüttelnd).

Dir, Wälsung —
höre mich wohl! —
dir ward das Loos gekies't.

Siegmund.

Kenn'st du dieß Schwert?
Der mir es schuf,
beschied mir Sieg:
deinem Drohen trotz' ich mit ihm!

Brünnhilde
(mit stark erhobener Stimme).

Der dir es schuf,
beschied dir jetzt Tod:
seine Tugend nimmt er dem Schwert!

Siegmund
(heftig).

Schweig', und schrecke
die Schlummernde nicht!

(Er beugt sich, mit hervorbrechendem Schmerze, zärtlich über Sieglinde.)

Weh! Weh!
Du süßestes Weib!
Du traurigste aller Getreuen!
Gegen dich wüthet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt —
mit meinem Schutz
nicht soll ich dich schirmen,
die Kühne verrathen im Kampf? —
O Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!
Muß ich denn fallen,
nicht fahr' ich nach Walhall —
Hella halte mich fest!

Brünnhilde

(erschüttert).

So wenig achtest du
ewige Wonne?
Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd' und harmvoll
matt auf dem Schooße dir hängt?
Nichts sonst hieltest du hehr?

Siegmund

(bitter zu ihr aufblickend).

So jung und schön
erschimmerst du mir:

doch wie kalt und hart
kennt dich mein Herz! —
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh',
mein Leid letze dich denn;
meine Noth labe
dein neidvolles Herz: —
nur von Walhall's spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!

Brünnhilde
(mit wachsender Ergriffenheit).

Ich sehe die Noth,
die das Herz dir nagt;
ich fühle des Helden
heiligen Harm — —
Siegmund, befiehl mir dein Weib:
mein Schutz umfange sie fest!

Siegmund.

Kein and'rer als ich
soll die Reine lebend berühren:
verfiel ich dem Tod,
die betäubte tödt' ich zuvor!

Brünnhilde.

Wälsung! Rasender!
Hör' meinen Rath:

befiehl mir dein Weib
um des Pfandes willen,
das wonnig von dir es empfing!

Siegmund

(sein Schwert ziehend).

Dieß Schwert —
das dem Treuen ein Trugvoller schuf;
dieß Schwert —
das feig vor dem Feind mich verräth: —
frommt es nicht gegen den Feind,
so fromm' es denn wider den Freund! —

(Das Schwert auf Sieglinde zückend.)

Zwei Leben
lachen dir hier: —
nimm sie, Nothung,
neidischer Stahl!
Nimm sie mit einem Streich!

Brünnhilde

(im heftigsten Sturme des Mitgefühls).

Halt' ein, Wälsung,
höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtloos wend' ich:
dir, Siegmund,
schaff' ich Segen und Sieg!

(Man hört aus dem fernen Hintergrund: Horn·üfe erschallen.)

Du hör'st den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing' es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt! —
Leb' wohl, Siegmund,
seligster Held!
Auf der Walstatt grüß' ich dich wieder!

(Sie stürmt fort, und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach.)

(Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab, und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch, nach und nach gänzlich ein. — Von allen Seiten lassen sich aus der Ferne Rüfe von Heerhörnern vernehmen, die während des Folgenden allmählich näher erschallen.)

Siegmund

(über Sieglinde sich beugend).

Zauberfest
bezähmt ein Schlaf
der Holden Schmerz und Harm: —
da die Walküre zu mir trat,
schuf sie ihr den wonnigen Trost?
Sollte die grimmige Wahl
nicht schrecken ein gramvolles Weib? —
Leblos scheint sie,
die dennoch lebt:
der Traurigen kos't
ein lächelnder Traum. —

(Neue Hornrüfe.)

So schlumm're nun fort,

bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu'!

(Er legt sie sanft auf den Steinsitz, küßt ihr die Stirn, und bricht dann, nach abermaligen Hornrufen, auf.)

Der dort mich ruft,
rüste sich nun;
was ihm gebührt,
biet' ich ihm:
Nothung zahl' ihm den Zoll!

(Er eilt dem Hintergrunde zu, und verschwindet auf dem Joche sogleich in finsteres Gewittergewölk.)

Sieglinde
(träumend).

Kehrte der Vater nun heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
Mutter! Mutter!
mir bangt der Muth: —
nicht freund und friedlich
scheinen die Fremden! —
Schwarze Dämpfe —
schwüles Gedünst —
feurige Lohe
leckt schon nach uns —
es brennt das Haus —
zu Hilfe, Bruder!
Siegmund! Siegmund!

(Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein furchtbarer Donnerschlag erweckt Sieglinde: sie springt jäh auf.)

Siegmund! — Ha!

(Sie starrt mit steigender Angst um sich her: — fast die ganze Bühne ist in schwarze Gewitterwolken verhüllt; fortwährender Blitz und Donner. Von allen Seiten dringen immer näher Hornrufe her.)

Hunding's Stimme

(im Hintergrunde vom Bergjoche her).

Wehwalt! Wehwalt!
Steh' mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

Siegmund's Stimme

(von weiter hinten her, aus der Schlucht).

Wo birg'st du dich,
daß ich vorbei dir schoß?
Steh' dort, daß ich dich stelle!

Sieglinde

(die in furchtbarer Aufregung lauscht).

Hunding — Siegmund —
könnt' ich sie sehen!

Hunding's Stimme.

Hieher, du frevelnder Freier:
Fricka fälle dich hier!

Siegmund's Stimme

(nun ebenfalls auf dem Bergjoche).

Noch wähn'st du mich waffenlos,
feiger Wicht?

Droh'st du mit Frauen,
so ficht nun selber,
sonst läßt dich Fricka im Stich!
Denn sieh': deines Hauses
heimischem Stamm
entzog ich zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke du jetzt!

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden.)

Sieglinde
(mit höchster Kraft).

Haltet ein, ihr Männer!
Mordet erst mich!

(Sie stürzt auf das Bergjoch zu: ein, von rechts her über die Kämpfer ausbrechender, heller Schein blendet sie aber plötzlich so heftig, daß sie wie erblindet zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde, über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend.)

Brünnhilde's Stimme.

Triff ihn, Siegmund!
Traue dem Siegschwert!

(Als Siegmund soeben zu einem tödtlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend röthlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend, und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.)

Wotan's Stimme.

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

(Brünnhilde ist vor Wotan mit dem Schilde erschrocken zurückgewichen: Siegmund's Schwert zerspringt an dem vorgestreckten Speere; dem Unbewehrten stößt Hunding sein Schwert in die Brust. Siegmund stürzt zu Boden. — Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen.)

(Mit Siegmund's Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden; dichte Finsterniß ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird Brünnhilde undeutlich sichtbar, wie sie in jäher Hast Sieglinden sich zuwendet.)

Brünnhilde.

Zu Roß, daß ich dich rette!

(Sie hebt Sieglinde schnell zu sich auf ihr, der Seitenschlucht nahe stehendes, Roß, und verschwindet sogleich gänzlich mit ihr.)

(Alsbald zertheilt sich das Gewölk in der Mitte, so daß man deutlich Hunding gewahrt, wie er sein Schwert dem gefallenen Siegmund aus der Brust zieht. — Wotan, von Gewölk umgeben, steht hinter ihm auf einem Felsen, an seinen Speer gelehnt, und schmerzlich auf Siegmund's Leiche blickend.)

Wotan

(nach einem kleinen Schweigen, zu Hunding gewandt).

Geh' hin, Knecht!
Kniee vor Fricka:
meld' ihr, daß Wotan's Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. —
Geh'! — Geh'! —

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding todt zu Boden.)

Wotan

(plötzlich in furchtbarer Wuth auffahrend).

Doch Brünnhilde —
weh' der Verbrecherin!
Furchtbar sei
die Freche gestraft,
erreicht mein Roß ihre Flucht!

(Er verschwindet mit Blitz und Donner. — Der Vorhang fällt schnell.)

Dritter Aufzug.

Auf dem Gipfel eines Felsberges.

(Rechts begrenzt ein Tannenwald die Scene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei.)

(Die Namen der acht Walküren, welche — außer Brünnhilde — in dieser Scene auftreten, sind: Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Roßweiße.)

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert: sie sind in voller Waffenrüstung.)

Gerhilde

(zu höchst gelagert, und dem Hintergrunde zugewendet).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige, hier!
Hieher dein Roß!

(In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.)

Helmwige's Stimme

(von außen).

Hojotoho! Hojotoho!

Ortlinde, Waltraute und Schwertleite

(der Ankommenden entgegenrufend).

Heiaha! Heiaha!

(Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden.)

Ortlinde

(in den Tann hineinrufend).

Zu Ortlinde's Stute
stell' deinen Hengst:
mit meiner Grauen
graſ't gern dein Brauner!

Waltraute

(ebenso).

Wer hängt dir im Sattel?

Helmwige

(aus dem Tann schreitend).

Sintolt der Hegeling!

Schwertleite.

Führ' deinen Braunen
fort von der Grauen:

Ortlinde's Mähre
trägt Wittig den Irming!

Gerhilde

(ist etwas näher herabgestiegen).

Als Feinde sah ich nur
Sintolt und Wittig.

Ortlinde

(bricht schnell auf, und läuft in den Tann).

Heiaha! Die Stute
stößt mir der Hengst!

Schwertleite und Gerhilde

(lachen laut auf).

Die Rosse entzweit noch
der Recken Zwist!

Helmwige

(in den Tann zurückrufend).

Ruhig dort, Brauner!
Brichst du den Frieden?

Waltraute

(hat für Gerhilde die Wacht auf der äußersten Spitze genommen).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Siegrune, hier!
Wo säum'st du so lang?

(Wie zuvor Helmwige, zieht jetzt Siegrune im gleichen Aufzuge vorbei, dem Tann zu.)

Siegrune's Stimme

(von rechts).

Arbeit gab's!
Sind die And'ren schon da?

Die Walküren.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(Siegrune ist hinter dem Tann verschwunden. Aus der Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich.)

Grimgerde und Roßweiße

(von unten).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Waltraute.

Grimgerd' und Roßweiße!

Gerhilde.

Sie reiten zu zwei.

(Ortlinde ist mit Helmwige und der soeben angekommenen Siegrune aus dem Tann herausgetreten: zu drei winken sie von dem hinteren Felssaume hinab.)

Ortlinde, Helmwige und Siegrune.

Gegrüßt, ihr Reißige!
Roßweiß' und Grimgerde!

Die anderen Walküren alle.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(In einem blitz-erglänzenden Wolkenzuge, der von unten heraufsteigt und dann hinter dem Tann verschwindet, erscheinen Grimgerde und Roßweiße, ebenfalls auf Rossen, jede einen Erschlagenen im Sattel führend.)

Gerhilde.

In Wald mit den Rossen
zu Weid' und Rast!

Ortlinde

(in den Tann rufend).

Führt die Mähren
fern von einander,
bis uns'rer Helden
Haß sich gelegt!

Gerhilde

(während die Anderen lachen).

Der Helden Grimm
schon büßte die Graue!

(Grimgerde und Roßweiße treten aus dem Tann auf.)

Die Walküren.

Willkommen! Willkommen!

Schwertleite.

War't ihr Kühnen zu zwei?

Grimgerde.

Getrennt ritten wir,
trafen uns heut'.

Roßweiße.

Sind wir alle versammelt,
dann säumt nicht lange:
nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

Helmwige.

Acht sind wir erst:
eine noch fehlt.

Gerhilde.

Bei dem braunen Wälsung
weilt wohl noch Brünnhild'.

Waltraute.

Auf sie noch harren
müssen wir hier:
Walvater gäb' uns

grimmigen Gruß,
säh' ohne sie er uns nah'n!

Siegrune

(auf der Felsspitze, von wo sie hinausspäht).

Hojotoho! Hojotoho!
Hieher! Hieher!
In brünstigem Ritt
jagt Brünnhilde her.

Die Walküren

(nach der Felsspitze eilend).

Heiaha! Heiaha!
Brünnhilde! hei!

Waltraute.

Nach dem Tann lenkt sie
das taumelnde Roß.

Grimgerde.

Wie schnaubt Grane
vom schnellen Ritt!

Roßweiße.

So jach sah ich nie
Walküren jagen!

Ortlinde.

Was hält sie im Sattel?

Helmwige.

Das ist kein Held!

Siegrune.

Eine Frau führt sie.

Gerhilde.

Wie fand sie die Frau?

Schwertleite.

Mit keinem Gruß
grüßt sie die Schwestern?

Waltraute.

Heiaha! Brünnhilde!
hör'st du uns nicht?

Ortlinde.

Helft der Schwester
vom Roß sich schwingen!

(Gerhilde und Helmwige stürzen in den Tann.)

Roßweiße.

Zu Grunde stürzt
Grane der starke!

(Siegrune und Waltraute folgen den beiden.)

Grimgerde.

Aus dem Sattel hebt sie
hastig das Weib.

Die übrigen Walküren

(dem Tann zueilend).

Schwester! Schwester!
Was ist gescheh'n?

(Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterstützend und hereingeleitend.)

Brünnhilde

(athemlos).

Schützt mich, und helft
in höchster Noth!

Die Walküren.

Wo rittest du her
in rasender Hast?
So fliegt nur wer auf der Flucht!

Brünnhilde.

Zum ersten Mal flieh' ich
und bin verfolgt!
Heervater hetzt mir nach!

Die Walküren

(heftig erschreckend).

Bist du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Flieh'st du vor ihm?

Brünnhilde

(ängstlich).

O Schwestern, späht
von des Felsens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!

(Ortlinde und Waltraute springen hinauf, um zu spähen.)

Schnell! Seht ihr ihn schon?

Ortlinde.

Gewittersturm
weht von Norden.

Waltraute.

Starkes Gewölk
staut sich dort auf.

Die Walküren.

Heervater reitet
sein heiliges Roß!

Brünnhilde.

Der wilde Jäger,
der wüthend mich jagt,
er naht, er naht von Nord!
Schützt mich, Schwestern!
Wahret dieß Weib!

Die Walküren.

Was ist mit dem Weibe?

Brünnhilde.

Hört mich 'in Eile!
Sieglinde ist es,
Siegmund's Schwester und Braut:
gegen die Wälsungen
wüthet Wotan in Grimm: —
dem Bruder sollte
Brünnhilde heut'
entziehen den Sieg;
doch Siegmund schützt' ich
mit meinem Schild,
trotzend dem Gott: —
der traf ihn da selbst mit dem Speer.
Siegmund fiel:
doch ich floh
fern mit der Frau:
sie zu retten
eilt' ich zu euch,
ob mich bange auch
ihr berget vor dem strafenden Streich.

Die Walküren
(in größter Bestürzung).

Bethörte Schwester!
Was thatest du?
Wehe! Wehe!
Brünnhilde, wehe!
Ungehorsam
brach Brünnhilde
Heervaters heilig Gebot?

Waltraute

(von der Höhe).

Nächtig zieht es
von Norden heran.

Ortlinde

(ebenso).

Wüthend steuert
hieher der Sturm.

Die Walküren

(dem Hintergrunde zugewendet).

Wild wiehert
Walvaters Roß,
schrecklich schnaubt es daher!

Brünnhilde.

Wehe der Armen,
wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verderben! —
Wer leih't mir von euch
das leichteste Roß,
das flink die Frau ihm entführ'?

Die Walküren.

Auch uns räth'st du
rasenden Trotz?

Brünnhilde.

Roßweiße, Schwester!
Leih' mir deinen Renner!

Roßweiße.

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Brünnhilde.

Helmwige, höre!

Helmwige.

Dem Vater gehorch' ich.

Brünnhilde.

Waltraute! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Roß!
Ortlinde! Siegrune!
Seht meine Angst!
O seid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dieß traurige Weib!

Sieglinde

(die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt auf, als Brünnhilde sie lebhaft — wie zum Schutze — umfaßt).

Nicht sehre dich Sorge um mich:
einzig taugt mir der Tod!
Wer hieß dich Maid

dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfah'n
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:
das Ende fand ich
vereint mit ihm!
Fern von Siegmund —
Siegmund, von dir!
O deckte mich Tod,
daß ich's nicht denke! —
Soll um die Flucht
dir Maid ich nicht fluchen,
so erhöre heilig mein Fleh'n —
stoße dein Schwert mir in's Herz!

Brünnhilde.

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfing'st:
ein Wälsung wächst dir im Schooße!

Sieglinde

(ist heftig erschrocken: plötzlich strahlt dann ihr Gesicht in erhabener Freude auf).

Rette mich, Kühne!
Rette mein Kind!
Schirmt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigstem Schutz!

(Furchtbares Gewitter steigt im Hintergrunde auf: nahender Donner.)

Waltraute
(von der Höhe).
Der Sturm kommt heran.

Ortlinde
(ebenso).
Flieh' wer ihn fürchtet!

Die Walküren.
Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag' ihren Schutz!

Sieglinde
(auf den Knieen vor Brünnhilde)
Rette mich, Maid!
Rette die Mutter!

Brünnhilde
(mit schnellem Entschluß).
So fliehe denn eilig —
und fliehe allein!
Ich — bleibe zurück,
biete mich Wotan's Rache:
an mir zögr' ich
den Zürnenden hier,
während du seinem Rasen entrinn'st.

Sieglinde.

Wohin soll ich mich wenden?

Brünnhilde.

Wer von euch Schwestern
schweifte nach Osten?

Siegrune.

Nach Osten weithin
dehnt sich ein Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

Schwertleite.

Wurmes-Gestalt
schuf sich der Wilde:
in einer Höhle
hütet er Alberich's Reif.

Grimgerde.

Nicht geheu'r ist's dort
für ein hilflos Weib.

Brünnhilde.

Und doch vor Wotan's Wuth
schützt sie sicher der Wald:
ihn scheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

Waltraute
(von der Höhe).

Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

Die Walküren.

Brünnhilde, hör'
seines Nahens Gebraus'!

Brünnhilde
(Sieglinden die Richtung weisend).

Fort denn eile
nach Osten gewandt!
Muthigen Trotzes
ertrag' alle Müh'n —
Hunger und Durst,
Dorn und Gestein;
lache, ob Noth
und Leiden dich nagt!
Denn eines wisse
und wahr' es immer:
den hehrsten Helden der Welt
heg'st du, o Weib,
im schirmenden Schooß! —

(Sie reicht ihr die Stücken von Siegmund's Schwert.)

Verwahr' ihm die starken
Schwertes-Stücken;
seines Vaters Walstatt
entführt' ich sie glücklich:
der neu gefügt

das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Sieg's!

Sieglinde.

Du hehrstes Wunder!
Herrliche Maid!
Dir treuen dank' ich
heiligen Trost!
Für ihn, den wir liebten,
rett' ich das liebste:
meines Dankes Lohn
lache dir einst!
Lebe wohl!
Dich segnet Sieglinde's Weh'!

(Sie eilt rechts im Vordergrunde ab. — Die Felsenhöhe ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher: ein feuriger Schein erhellt den Tannenwald zur Seite. Zwischen dem Donner hört man Wotan's Ruf.)

Wotan's Stimme.

Steh'! Brünnhilde!

Die Walküren.

Den Fels erreichten
Roß und Reiter:
weh' dir, Brünnhilde!
Rache entbrennt!

Brünnhilde.

Ach, Schwestern, helft!
Mir schwankt das Herz!

Sein Zorn zerschellt mich,
wenn eu'r Schutz ihn nicht zähmt.

Die Walküren.

Hieher, Verlor'ne!
Lass' dich nicht seh'n!
Schmiege dich an uns,
und schweige dem Ruf!

(Sie ziehen sich alle die Felsspitze hinauf, indem sie Brünnhilde unter sich verbergen.)

Wehe! Wehe!
Wüthend schwingt sich
Wotan vom Roß —
hieher ras't
sein rächender Schritt!

(Wotan schreitet in furchtbar zürnender Aufregung aus dem Tann heraus, und hält vor dem Haufen der Walküren an, die auf der Höhe eine Stellung einnehmen, durch welche sie Brünnhilde schützen.)

Wotan.

Wo ist Brünnhilde,
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die böse
vor mir zu bergen?

Die Walküren.

Schrecklich ertos't dein Toben: —
was thaten, Vater, die Töchter,
daß sie dich reizten
zu rasender Wuth?

Wotan.

Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiß: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,
der ewig Verworf'nen,
wie ihren Werth
von sich sie warf!

Die Walküren.

Zu uns floh die Verfolgte,
unſ'ren Schutz flehte sie an:
mit Furcht und Zagen
faßt sie dein Zorn.
Für die bange Schwester
bitten wir nun,
daß den ersten Zorn du bezähm'st.

Wotan.

Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Muth
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch kühn
zu Kämpfen zu zieh'n,
schuf ich die Herzen
euch hart und scharf,
daß ihr wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treulose straft?

So wiſſ't denn, winſelnde,
was die verbrach,
um die euch zagen
die Zähre entbrennt!
Keine wie ſie
kannte mein innerſtes Sinnen;
keine wie ſie
wußte den Quell meines Willens;
ſie ſelbſt war
meines Wunſches ſchaffender Schooß: —
und ſo nun brach ſie
den ſeligen Bund,
daß treulos ſie
meinem Willen getrotzt,
mein herrſchend Gebot
offen verhöhnt,
gegen mich ſelbſt die Waffe gewandt,
die allein mein Wunſch ihr ſchuf! —
Hör'ſt du's, Brünnhilde?
du, der ich Brünne,
Helm und Wehr,
Wonne und Huld,
Namen und Leben verlieh?
Hör'ſt du mich Klage erheben,
und birg'ſt dich bang dem Kläger,
daß feig du der Straf' entflöh'ſt?

Brünnhilde

(tritt aus der Schaar der Walküren hervor, ſchreitet demüthigen, doch feſten Schrittes, von der Felſenſpitze herab, und tritt ſo in geringer Ferne vor Wotan).

Hier bin ich, Vater:
gebiete die Strafe!

Wotan.

Nicht — straf' ich dich erst:
deine Strafe schuf'st du dir selbst.
Durch meinen Willen
war'st du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;
Wunsch-Maid
war'st du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schild-Maid
war'st du mir:
gegen mich doch hob'st du den Schild;
Loos-Kieserin
war'st du mir:
gegen mich doch kies'test du Loose;
Helden-Reizerin
war'st du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du war'st,
das sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!
Wunschmaid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen: —
nun sei fortan
was so du noch bist!

Brünnhilde
(heftig erschrocken).

Du verstößest mich?
Versteh' ich den Sinn?

Wotan.

Nicht send' ich dich mehr aus Walhall,
nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führ'st du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter traulichem Mahle
das Trinkhorn reich'st du
mir traut nicht mehr;
nicht kos' ich dir mehr
den kindischen Mund.
Von göttlicher Schaar
bist du geschieden,
ausgestoßen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen ist unser Bund:
aus meinem Angesicht bist du verbannt!

Die Walküren
(in Jammer ausbrechend).
Wehe! Wehe!
Schwester! O Schwester!

Brünnhilde.

Nimmst du mir alles,
was einst du gab'st?

Wotan.

Der dich zwingt, wird dir's entzieh'n!
Hieher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrlosen Schlaf
schließe ich dich;
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege sie findet und weckt.

Die Walküren.

Halt' ein, Vater,
halt' ein mit dem Fluch,
Soll die Maid verblüh'n
und verbleichen dem Mann?
Du Schrecklicher, wende
die schreiende Schmach:
wie die Schwester träf' uns ihr Schimpf!

Wotan.

Hörtet ihr nicht,
was ich verhängt?
Aus eurer Schaar
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst:
dem herrischen Manne

gehorcht sie fortan,
am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

(Brünnhilde sinkt schreiend vor seinen Füßen zu Boden; die Walküren machen eine Bewegung des Entsetzens.)

Schreckt euch ihr Loos?
So flieht die verlor'ne!
Weichet von ihr
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
zu der traurigen hielt' —
die Thörin theilte ihr Loos:
das künd' ich der kühnen an! —
Fort jetzt von hier!
Meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von dannen,
sonst erharrt Jammer euch hier!

(Die Walküren fahren mit wildem Wehschrei aus einander, und stürzen in hastiger Flucht in den Tann: bald hört man sie wie mit Sturm auf ihren Rossen davonjagend. — Nach und nach legt sich während des Folgenden das Gewitter; die Wolken verziehen sich: Abenddämmerung, und endlich Nacht, sinken bei ruhigem Wetter herein.)

(Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. — Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung Wotan's und Brünnhilde's.)

Brünnhilde

(endlich das Haupt langsam erhebend, sucht Wotan's noch abgewandten Blick, und richtet sich während des Folgenden allmählich ganz auf).

War es so schmählich,
was ich verbrach,

daß mein Verbrechen so schmählich du straf'st?
War es so niedrig,
was ich dir that,
daß du so tief mir Erniedrigung schaff'st?
War es so ehrlos,
was ich beging,
daß mein Vergeh'n nun die Ehre mir raubt?
O sag', Vater!
Sieh' mir in's Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wuth!
Deute mir hell
die dunkle Schuld,
die mit starrem Trotze dich zwingt
zu verstoßen dein trautestes Kind!

Wotan
(finster).

Frag' deine That —
sie deutet dir deine Schuld!

Brünnhilde.

Deinen Befehl
führte ich aus.

Wotan.

Befahl ich dir
für den Wälsung zu fechten?

Brünnhilde.

So hießest du mich
als Herrscher der Wal.

Wotan.

Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück.

Brünnhilde.

Als Fricka den eig'nen
Sinn dir entfremdet:
da ihrem Sinn du dich fügtest,
war'st du selber dir Feind.

Wotan
(bitter).

Daß du mich verstanden, wähnt' ich,
und strafte den wissenden Trotz;
doch feig und dumm
dachtest du mich:
so hätt' ich Verrath nicht zu rächen,
zu gering wär'st du meinem Grimm?

Brünnhilde.

Nicht weise bin ich;
doch wußt' ich das Eine —
daß den Wälsung du liebtest:
ich wußte den Zwiespalt,
der dich zwang,
dieß Eine ganz zu vergessen.
Das And're mußtest
einzig du seh'n,
was zu schauen so herb
schmerzte dein Herz —
daß Schutz du Siegmund versagtest.

Wotan.

Du wußtest es so,
und wagtest dennoch den Schutz?

Brünnhilde.

Weil für dich im Auge
das Eine ich hielt,
dem, im Zwange des And'ren
schmerzlich entzweit,
rathlos den Rücken du wandtest.
Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die sah nun Das nur,
was du nicht sah'st: —
Siegmund mußte ich seh'n.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Noth;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage —
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Muthes
mächtigster Trotz:
meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz
zu heil'gem Beben mir traf. —

Scheu und staunend
stand ich in Scham:
ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu theilen —
dieß nur erkannt' ich
zu kiesen als Loos!
Der mir in's Herz
diese Liebe gehaucht,
dem Willen, der mich
dem Wälsung gesellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot.

Wotan.

So thatest du,
was so gern zu thun ich begehrt —
doch was nicht zu thun
die Noth zwiefach mich zwang?
So leicht wähntest du
Wonne der Liebe erworben,
wo brennend Weh'
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Noth
den Grimm mir schuf,
einer Welt zu Liebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich selbst
ich sehrend mich wandte,

aus Ohnmacht-Schmerzen
schäumend ich aufschoß,
wüthender Sehnsucht
sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eig'nen Welt
meine ewige Trauer zu enden: —
da labte süß
dich selige Lust;
wonniger Rührung
üppigen Rausch
enttrank'st du lachend
der Liebe Trank —
als mir göttlicher Noth
nagende Galle gemischt? —
Deinen leichten Sinn
lass' dich denn leiten:
du sagtest von mir dich los.
Dich muß ich meiden,
gemeinsam mit dir
nicht darf ich Rath mehr raunen;
getrennt nicht dürfen
traut wir mehr schaffen:
so weit Leben und Luft,
darf der Gott dir nicht mehr begegnen!

Brünnhilde.

Wohl taugte dir nicht
die thör'ge Maid,
die staunend im Rathe
nicht dich verstand,

wie mein eig'ner Rath
nur das Eine mir rieth —
zu lieben was du geliebt. —
Muß ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
mußt du spalten
was einst sich umspannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten —
daß sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiß das nicht!
Dein ewig Theil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft:
dich selbst ließest du sinken,
säh'st du dem Spott mich zum Spiel!

Wotan.

Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben mußt!

Brünnhilde.

Soll ich aus Walhall scheiden,
mit dir nicht mehr schaffen und walten;
soll ich gehorchen
dem herrschenden Mann —
dem feigen Prahler

gieb mich nicht preis:
nicht werthlos sei er,
der mich gewinnt.

Wotan.

Von Walvater schiedest du —
nicht wählen darf er für dich.

Brünnhilde.

Du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann ihm entschlagen:
der weihlichste Held — ich weiß es —
entblüht dem Wälsungenstamm!

Wotan.

Schweig' von dem Wälsungenstamm!
Von dir geschieden
schied ich von ihm:
vernichten mußt' ihn der Neid.

Brünnhilde.

Die von dir sich riß —
ich rettete ihn:
Sieglinde hegt
die heiligste Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie litt,
wird sie gebären
was bang sie birgt.

Wotan.

Nie suche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schoosses Frucht!

Brünnhilde.

Sie bewahrt das Schwert,
das du Siegmund schuf'st —

Wotan.

Und das ich in Stücken ihm schlug. —
Nicht streb', o Maid,
den Muth mir zu stören!
Erwarte dein Loos,
wie sich's dir wirft:
nicht kiesen kann ich es dir! —
Doch fort muß ich jetzt,
fern von dir zieh'n:
zu viel schon zögert' ich hier.
Von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wissen darf ich
was sie sich wünscht:
die Strafe nur
muß vollstreckt ich seh'n.

Brünnhilde.

Was hast du erdacht,
daß ich erdulde?

Wotan.

In festen Schlaf
verschließ' ich dich:
wer so die Wehrlose weckt,
dem ward, erwacht, sie zum Weib.

Brünnhilde
(stürzt auf ihre Kniee).

Soll fesselnder Schlaf
fest mich binden,
dem feigsten Manne
zur leichten Beute:
dieß Eine mußt du erhören,
was heil'ge Angst zu dir fleht!
Die Schlafende schütze
mit scheuchenden Schrecken:
daß nur ein furchtlos
freiester Held
hier auf dem Felsen
einst mich fänd'!

Wotan.

Zu viel begehr'st du —
der Gunst zu viel!

Brünnhilde
(seine Kniee umfassend).

Dieß Eine mußt —
mußt du erhören!
Zerknicke dein Kind,

das dein Knie umfaßt;
zertritt die Traute,
zertrümm're die Maid;
ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:
doch gieb, Grausamer, nicht
der gräßlichsten Schmach sie preis!
(Mit Wildheit.)
Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Fels umglühe
lodernde Gluth:
es leck' ihre Zunge
und fresse ihr Zahn
den Zagen, der frech es wagte
dem freislichen Felsen zu nah'n!

Wotan
(blickt ihr ergriffen in das Auge, und hebt sie auf).
Leb' wohl, du kühnes
herrliches Kind!
Du meines Herzens
heiliger Stolz,
leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!
Muß ich dich meiden
und darf minnig
mein Gruß nimmer dich grüßen:
sollst du nicht mehr
neben mir reiten,
noch Meth beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren,
dich, die ich liebte,

du lachende Lust meines Auges: —
ein bräutliches Feuer
soll dir nun brennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Gluth
umglühe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
scheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhilde's Fels: —
denn Einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

Brünnhilde

(wirft sich ihm gerührt und entzückt in die Arme).

Wotan.

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekos't,
wenn Kampfes-Lust
ein Kuß dir lohnte,
wenn kindisch lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floß: —
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir geglänzt,
wenn Hoffnungs-Sehnen
das Herz mir sengte,
nach Welten-Wonne
mein Wunsch verlangte

aus wild webendem Bangen: —
zum letzten Mal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!
Dem glücklicher'n Manne
glänze sein Stern;
dem unseligen Ew'gen
muß es scheidend sich schließen!
Denn so — kehrt
der Gott sich dir ab:
so küßt er die Gottheit von dir.

(Er küßt sie auf beide Augen, die ihr sogleich verschlossen bleiben: sie sinkt sanft ermattend in seinen Armen zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den sich eine breitästige Tanne ausstreckt. Noch einmal betrachtet er ihre Züge, und schließt ihr dann den Helm fest zu; dann verweilt sein Blick nochmals schmerzlich auf ihrer Gestalt, die er endlich mit dem langen Stahlschilde der Walküre zudeckt. — Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne, und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein.)

Loge, hör'!
lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand
als feurige Gluth,
wie dann einst du mir schwandest
als schweifende Lohe:
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlod're mir feurig den Fels!
Loge! Loge! Hieher!

(Bei der letzten Anrufung schlägt er mit der Spitze des Speeres dreimal auf den Stein, worauf diesem ein Feuerstrahl entfährt, der schnell zu einem Flammenmeere anschwillt, dem Wotan mit einem Winke seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist.) —

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

(Er verschwindet in der Gluth nach dem Hintergrunde zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Tag:

Siegfried.

Personen.

Siegfried.
Mime.
Der Wanderer.
Alberich.
Fafner.
Erda.
Brünnhilde.

Erster Aufzug.

Wald.

(Den Vordergrund bildet ein Theil einer Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Viertheile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine, nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der große Blasebalg: die rohe Esse geht — ebenfalls natürlich — durch das Felsdach hinauf. Ein sehr großer Ambos und andere Schmiedegeräthschaften.) —

Mime

(sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchester-Vorspiel aufgeht, am Ambos, und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte: endlich hält er unmuthig ein).

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:

doch dem ich's geschmiedet,
der schmähliche Knabe,
er knickt und schmeißt es entzwei,
als schüf' ich Kindergeschmeid'! — —

Es giebt ein Schwert,
das er nicht zerschwänge:
Nothung's Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnt' ich die starken
Stücken schweißen,
die meine Kunst
nicht zu kitten weiß.
Könnt' ich's dem Kühnen schmieden,
meiner Schmach erlangt' ich da Lohn! —

(Er sinkt tiefer zurück, und neigt sinnend das Haupt.)

Fafner, der wilde Wurm,
lagert im finst'ren Wald;
mit des furchtbaren Leibes Wucht
der Niblungen Hort
hütet er dort.
Siegfried's kindischer Kraft
erläge wohl Fafner's Leib:
des Niblungen Ring
erränge er mir.
Ein Schwert nur taugt zu der That;
nur Nothung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: —
und nicht kann ich's schweißen,
Nothung das Schwert! —

(Er fährt in höchstem Unmuth wieder fort zu hämmern.)

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
nie taugt es je
zu der einz'gen That!
Ich tapp'r' und hämm're nur,
weil der Knab' es heischt:
er knickt und schmeißt es entzwei,
und schmählt doch, schmied' ich ihm nicht!

(Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Übermuthe gegen Mime an. Mime'n entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach.)

Siegfried.

Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friß ihn! Friß ihn,
den Fratzenschmied!

(Er lacht unbändig.)

Mime.

Fort mit dem Thier!
Was taugt mir der Bär?

Siegfried.

Zu zwei komm' ich,
dich besser zu zwicken:
Brauner, frag' nach dem Schwert!

Mime.

He! lass' das Wild!
Dort liegt die Waffe:
fertig fegt' ich sie heut'.

Siegfried.

So fährst du heute noch heil!

(Er löst dem Bären den Zaum, und giebt ihm damit einen Schlag auf den Rücken.)

Lauf', Brauner:
dich brauch' ich nicht mehr!

(Der Bär läuft in den Wald zurück.)

Mime

(zitternd hinter dem Herde vorkommend).

Wohl leid' ich's gern,
erleg'st du Bären:
was bring'st du lebend
die braunen heim?

Siegfried

(setzt sich, um sich vom Lachen zu erholen).

Nach bess'rem Gesellen sucht' ich,
als daheim mir einer sitzt;
im tiefen Walde mein Horn
ließ ich da hallend tönen:

ob sich froh mir gesellte
ein guter Freund?
das frug ich mit dem Getön'.

Aus dem Busche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir besser als du,
doch bess're wohl fänd' ich noch:
mit dem zähen Baste
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen.

(Er springt auf, und geht nach dem Schwerte.)

Mime

(erfaßt das Schwert, es Siegfried zu reichen).

Ich schuf die Waffe scharf,
ihrer Schneide wirst du dich freu'n.

Siegfried

(nimmt das Schwert).

Was frommt seine helle Schneide,
ist der Stahl nicht hart und fest!

(Er prüft es mit der Hand.)

Hei! was ist das
für müß'ger Tand!
Den schwachen Stift
nenn'st du ein Schwert?

(Er zerschlägt es auf dem Ambos, daß die Stücken ringsum fliegen: Mime weicht erschrocken aus.)

Da hast du die Stücken,
schändlicher Stümper:
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen! —
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatzt mir von Riesen
und rüstigen Kämpfen,
von kühnen Thaten
und tüchtiger Wehr;
will Waffen mir schmieden,
Schwerte schaffen;
rühmt seine Kunst,
als könnt' er 'was rechtes:
nehm' ich zur Hand nun
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! —
Wär' mir nicht schier
zu schäbig der Wicht,
ich zerschmiedet' ihn selbst
mit seinem Geschmeid',
den alten albernen Alp!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End'!

Er wirft sich wüthend auf eine Steinbank, zur Seite rechts.)

Mime

(der ihm immer vorsichtig ausgewichen).

Nun tob'st du wieder wie toll:
dein Undank, traun! ist arg.
Mach' ich dem bösen Buben

nicht alles gleich zu best,
was Gutes ich ihm schuf,
vergißt er gar zu schnell!
Willst du denn nie gedenken
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem sollst du willig gehorchen,
der je sich wohl dir erwies.

(Siegfried wendet sich unmuthig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so daß er ihm den Rücken kehrt.)

Das willst du wieder nicht hören! —
Doch speisen magst du wohl?
Vom Spieße bring' ich den Braten:
versuchtest du gern den Sud?
Für dich sott ich ihn gar.

(Er bietet Siegfried Speise hin. Dieser, ohne sich umzuwenden, schmeißt ihm Topf und Braten aus der Hand.)

Siegfried.

Braten briet ich mir selbst:
deinen Sudel sauf' allein!

Mime

(stellt sich empfindlich).

Das ist nun der Liebe
schlimmer Lohn!
Das der Sorgen
schmählicher Sold! —
Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden

den kleinen Wurm:
Speise und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eig'ne Haut.
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schlief'st.
Dir schmiedet' ich Tand
und ein tönend Horn;
dich zu erfreu'n
müht' ich mich froh:
mit klugem Rathe
rieth ich dir klug,
mit lichtem Wissen
lehrt' ich dich Witz.
Sitz' ich daheim
in Fleiß und Schweiß,
nach Herzenslust
schweif'st du umher:
für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr' ich mich alter
armer Zwerg!
Und aller Lasten
ist das nun der Lohn,
daß der hastige Knabe
mich quält und haßt!

(Er geräth in Schluchzen.)

Siegfried

(der sich wieder umgewendet, und in Mime's Blick ruhig geforscht hat).

Vieles lehrtest du, Mime,
und Manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie: —
wie ich dich leiden könnt'. —
Träg'st du mir Speise
und Trank herbei —
der Ekel speis't mich allein;
schaff'st du ein leichtes
Lager zum Schlaf —
der Schlummer wird mir da schwer;
willst du mich weisen
witzig zu sein —
gern bleib' ich taub und dumm.
Seh' ich dir erst
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich
was alles du thu'st:
seh' ich dich steh'n,
gangeln und geh'n,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
beim Genick' möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwicker! —
So lernt' ich, Mime, dich leiden.

Bist du nun weise,
so hilf mir wissen,

worüber umsonst ich sann: —
in den Wald lauf' ich,
dich zu verlassen, —
wie kommt das, kehr' ich zurück?
Alle Thiere sind
mir theurer als du:
Baum und Vogel,
die Fische im Bach,
lieber mag ich sie
leiden als dich: —
wie kommt das nun, kehr' ich zurück?
Bist du klug, so thu' mir's kund.

Mime
(setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber).

Mein Kind, das lehrt dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

Siegfried
(lacht).

Ich kann dich ja nicht leiden, —
vergiß das nicht so leicht!

Mime.

Dess' ist deine Wildheit schuld,
die du böser bändigen sollst. —
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest:
Liebe ist das Verlangen;
so lechzest du auch nach mir,

so lieb'st du auch deinen Mime —
so mußt du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt,
eh' das flügge mag fliegen:
das ist dir kindischem Sproß
der kundig sorgende Mime —
das muß er dir sein.

Siegfried.

Ei, Mime, bist du so witzig,
so lass' mich eines noch wissen!

Es sangen die Vöglein
so selig im Lenz,
das eine lockte das and're:
du sagtest selbst —
da ich's wissen wollt' —
das wären Männchen und Weibchen.
Sie kos'ten so lieblich,
und ließen sich nicht;
sie bauten ein Nest
und brüteten drin:
da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut. —
So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Nest das Männchen,

das Weibchen säugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl
was Liebe sei:
der Mutter entwandt' ich
die Welpen nie. —
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
daß ich es Mutter nenne?

Mime
(verdrießlich).

Was ist dir, Thor?
Ach, bist du dumm!
Bist doch weder Vogel noch Fuchs?

Siegfried.

Das zullende Kind
zogest du auf,
wärmtest mit Kleiden
den kleinen Wurm: —
wie kam dir aber
der kindische Wurm?
Du machtest wohl gar
ohne Mutter mich?

Mime
(in großer Verlegenheit).

Glauben sollst du,
was ich dir sage:
ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

Siegfried.

Das lüg'st du, garstiger Gauch! —
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich erseh'n.
Nun kam ich zum klaren Bach:
da erspäht' ich die Bäum'
und Thier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie sie nur sind,
im Glitzer erschienen sie gleich.
Da sah' ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
so glich wohl der Kröte
ein glänzender Fisch;
doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.

Mime
(höchst ärgerlich).

Gräulichen Unsinn
kram'st du da aus!

Siegfried
(immer lebendiger).

Sieh'st du, nun fällt
auch selbst mir ein,
was zuvor ich umsonst besann:
wenn zum Wald ich laufe,
dich zu verlassen,
wie das kommt, kehr' ich doch heim?

(Er springt auf.)

Von dir noch muß ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir sei!

Mime

(weicht ihm aus).

Was Vater! was Mutter!
Müßige Frage!

Siegfried

(packt ihn bei der Kehle).

So muß ich dich fassen
um 'was zu wissen:
gutwillig
erfahr' ich doch nichts!
So mußt' ich Alles
ab dir trotzen:
kaum das Reden
hätt' ich errathen,
entwand ich's nicht
mit Gewalt dem Schuft!
Heraus damit,
räudiger Kerl!
Wer ist mir Vater und Mutter?

Mime

(nachdem er mit dem Kopfe genickt und mit den Händen gewinkt, ist von Siegfried losgelassen worden).

An's Leben geh'st du mir schier! —
Nun lass'! Was zu wissen dich geizt,
erfahr' es, ganz wie ich's weiß. — —

O undankbares,
arges Kind!
Jetzt hör', wofür du mich hassest!
Nicht bin ich Vater
noch Vetter dir, —
und dennoch verdank'st du mir dich!
Ganz fremd bist du mir,
deinem einz'gen Freund;
aus Erbarmen allein
barg ich dich hier:
nun hab' ich lieblichen Lohn!
Was verhofft' ich Thor mir auch Dank?

Einst lag wimmernd ein Weib
da draußen im wilden Wald:
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd sie zu hüten.
Ein Kind trug sie im Schooß;
traurig gebar sie's hier;
sie wand sich hin und her,
ich half, so gut ich konnt':
stark war die Noth, sie starb —
doch Siegfried, der genas.

Siegfried

(hat sich gesetzt).

So starb meine Mutter an mir?

Mime.

Meinem Schutz übergab sie dich:
ich schenkt' ihn gern dem Kind.

Was hat sich Mime gemüht!
Was gab sich der gute für Noth!
„Als zullendes Kind
zog ich dich auf“...

Siegfried.

Mich dünkt, deſſ' gedachteſt du ſchon!
Jetzt ſag': woher heiß' ich Siegfried?

Mime.

So hieß mich die Mutter
möcht' ich dich heißen:
als Siegfried würdeſt
du ſtark und ſchön. —
„Ich wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm“...

Siegfried.

Nun melde, wie hieß meine Mutter?

Mime.

Das weiß ich wahrlich kaum! —
„Trank und Speiſe
trug ich dir zu“...

Siegfried.

Den Namen ſollſt du mir nennen!

Mime.

Entfiel er mir wohl? Doch halt'!
Sieglinde mochte ſie heißen,

die dich in Sorge mir gab. —
„Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut"...

Siegfried.

Dann frag' ich, wie hieß mein Vater?

Mime
(barsch).

Den hab' ich nie geseh'n.

Siegfried.

Doch die Mutter nannte den Namen?

Mime.

Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: —
„und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein';
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schlief'st"...

Siegfried.

Still mit dem alten
Staarenlied! —
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so lass' mich nun Zeichen seh'n.

Mime.

Was soll dir's noch bezeugen?

Siegfried.

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr',
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch' Zeichen zeugt für dich?

Mime

(holt nach einigem Besinnen die zwei Stücken eines zerschlagenen Schwertes herbei).

Das gab mir deine Mutter:
für Mühe, Kost und Pflege
ließ sie's als schwachen Lohn.
Sieh' her, ein zerbroch'nes Schwert!
Dein Vater, sagte sie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.

Siegfried.

Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;
kannst du 'was recht's,
nun zeig' deine Kunst!
Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
den Trümmern allein
trau' ich 'was zu.

Find' ich dich faul,
füg'st du sie schlecht,
flick'st du mit Flausen
den festen Stahl, —
dir Feigem fahr' ich zu Leib',
das Fegen lern'st du von mir!
Denn heute noch, schwör' ich,
will ich das Schwert;
die Waffe gewinn' ich noch heut'.

Mime
(erschrocken).
Was willst du noch heut' mit dem Schwert?

Siegfried.
Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht,
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Fluth schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
fluthe davon,

wie der Wind über'n Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu seh'n!

(Er stürmt in den Wald fort.)

Mime
(in höchster Angst).

Halte! halte! wohin?
(Er ruft mit der größten Anstrengung in den Wald.)
He! Siegfried!
Siegfried! He! —
Da stürmt er hin! —
Nun sitz' ich da: —
zur alten Noth
hab' ich die neue;
vernagelt bin ich nun ganz! —
Wie helf' ich mir jetzt?
Wie halt' ich ihn fest?
Wie führ' ich den Huien
zu Fafner's Nest? —
Wie füg' ich die Stücken
des tückischen Stahl's?
Keines Ofens Gluth
glüht mir die ächten;
keines Zwergen Hammer
zwingt mir die harten:
des Niblungen Neid,
Noth und Schweiß
nietet mir Nothung nicht,
schweißt mir das Schwert nicht zu ganz! —
(Er knickt verzweifelnd auf dem Schemel hinter dem Ambos zusammen.)

(Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem Wald an das hintere Thor der Höhle heran. — Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter runder Krämpe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt.)

Wanderer.

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

Mime

(ist erschrocken aufgefahren).

Wer ist's, der im wilden
Wald mich sucht?
Wer verfolgt mich im öden Forst?

Wanderer.

Wand'rer heißt mich die Welt:
weit wandert' ich schon,
auf der Erde Rücken
rührt' ich mich viel.

Mime.

So rühre dich fort
und raste nicht hier,
heißt dich Wand'rer die Welt.

Wanderer.

Gastlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten mir viele:

denn Unheil fürchtet,
wer unhold ist.

Mime.

Unheil wohnte
immer bei mir:
willst du dem armen es mehren?

Wanderer
(weiter hereintretend).

Viel erforscht' ich,
erkannte viel:
wichtiges konnt' ich
manchem künden,
manchem wehren,
was ihn mühte,
nagende Herzens-Noth.

Mime.

Spürtest du klug
und erspähtest viel,
hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.
Einsam will ich
und einzeln sein,
Lungerern lass' ich den Lauf.

Wanderer
(wieder einige Schritte näher schreitend).

Mancher wähnte
weise zu sein,

nur was ihm noth that,
wußt' er nicht;
was ihm frommte,
ließ ich erfragen:
lohnend lehrt' ihn mein Wort.

Mime

(immer ängstlicher, da der Wanderer sich nähert).

Müß'ges Wissen
wahren manche:
ich weiß mir g'rade genug;
mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
dir Weisem weis' ich den Weg!

Wanderer

(setzt sich am Herde nieder).

Hier sitz' ich am Herd,
und setze mein Haupt
der Wissens-Wette zum Pfand:
mein Kopf ist dein,
du hast ihn erkies't,
entfräg'st du mir nicht
was dir frommt,
lös' ich's mit Lehren nicht ein.

Mime

(erschrocken und befangen, für sich).

Wie werd' ich den lauernden los?
Verfänglich muß ich ihn fragen. —

(Laut.)

Dein Haupt pfänd' ich
für den Herd:
nun sorg', es sinnig zu lösen!
Drei der Fragen
stell' ich mir frei.

Wanderer.

Dreimal muß ich's treffen.

Mime
(nach einigem Nachsinnen).

Du rührtest dich viel
auf der Erde Rücken,
die Welt durchwandert'st du weit: —
nun sage mir schlau,
welches Geschlecht
tagt in der Erde Tiefe?

Wanderer.

In der Erde Tiefe
tagen die Nibelungen:
Nibelheim ist ihr Land.
Schwarzalben sind sie;
Schwarz-Alberich
hütet' als Herrscher sie einst:
eines Zauberringes
zwingende Kraft
zähmt' ihm das fleißige Volk.
Reicher Schätze

schimmernden Hort
häuften sie ihm:
der sollte die Welt ihm gewinnen. —
Zum zweiten was frägst du Zwerg?

Mime
(in tieferes Sinnen gerathend).

Viel, Wanderer,
weißt du mir
aus der Erde Nabelnest: —
nun sage mir schlicht,
welches Geschlecht
ruht auf der Erde Rücken?

Wanderer.

Auf der Erde Rücken
wuchtet der Riesen Geschlecht:
Riesenheim ist ihr Land.
Fasolt und Fafner,
der Rauhen Fürsten,
neideten Nibelung's Macht;
den gewaltigen Hort
gewannen sie sich,
errangen mit ihm den Ring:
um den entbrannte
den Brüdern Streit;
der Fasolt fällte,
als wilder Wurm
hütet nun Fafner den Hort. —
Die dritte Frage nun droht.

Mime

(der ganz in Träumerei entrückt ist).

Viel, Wand'rer,
weißt du mir
von der Erde rauhem Rücken: —
melde mir weiter,
welches Geschlecht
wohnt auf wolkigen Höh'n?

Wanderer.

Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben sind sie;
Licht-Alberich,
Wotan waltet der Schaar.
Aus der Welt-Esche
weihlichstem Aste
schuf er sich einen Schaft:
dorrt der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit seiner Spitze
sperrt Wotan die Welt.
Heil'ger Verträge
Treue-Runen
sind in den Schaft geschnitten:
den Haft der Welt
hält in der Hand
wer den Speer führt,
den Wotan's Faust umspannt.

Ihm neigte sich
der Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rath:
ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.

(Er stößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden; ein leiser Donner läßt sich vernehmen, wovon Mime heftig erschrickt.)

Nun rede, weiser Zwerg:
wußt' ich der Fragen Rath?
behalte mein Haupt ich frei?

Mime

(ist aus seiner träumerischen Versunkenheit aufgefahren, und gebärdet sich nun ängstlich, indem er den Wanderer nicht anzublicken wagt).

Fragen und Haupt
hast du gelös't:
nun, Wand'rer, geh' deines Weg's!

Wanderer.

Was zu wissen dir frommt
solltest du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf: —
daß du nun nicht weißt
was dir nützt,
deß' faß' ich jetzt deines als Pfand.
Gastlich nicht
galt mir dein Gruß:
mein Haupt gab ich
in deine Hand,

um mich des Herdes zu freu'n.
Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
lösest du drei
der Fragen nicht leicht:
drum frische dir, Mime, den Muth!

Mime
(schüchtern und in furchtsamer Ergebung).

Lang' schon mied ich
mein Heimathland,
lang' schon schied ich
aus der Mutter Schooß;
mir leuchtete Wotan's Auge,
zur Höhle lugt' es herein:
vor ihm magert
mein Mutterwitz.
Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Wand'rer, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's gezwungen
zu lösen des Zwergen Haupt.

Wanderer.

Nun, ehrlicher Zwerg,
sag' mir zum ersten:
welches ist das Geschlecht,
dem Wotan schlimm sich zeigt,
und das doch das liebste ihm lebt?

Mime.

Wenig hört' ich
von Heldensippen:

der Frage doch mach' ich mich frei.
Die Wälsungen sind
das Wunschgeschlecht,
das Wotan zeugte
und zärtlich liebt,
zeigt er auch Ungunst ihm.
Siegmund und Sieglind'
stammten von Wälse,
ein wild-verzweifeltes
Zwillingspaar:
Siegfried zeugten sie selbst,
den stärksten Wälsungensproß.

Behalt' ich, Wand'rer,
zum ersten mein Haupt?

Wanderer.

Wie doch genau
das Geschlecht du mir nenn'st:
schlau eracht' ich dich argen!
Der ersten Frage
wardst du frei;
zum zweiten nun sag' mir, Zwerg! —
Ein weiser Niblung
wahret Siegfried:
Fafner'n soll er ihm fällen,
daß er den Ring erränge,
des Hortes Herrscher zu sein.
Welches Schwert
muß nun Siegfried schwingen,
taug' es zu Fafner's Tod?

Mime

(seine gegenwärtige Lage immer mehr vergessend, und von dem Gegenstande lebhaft angezogen).

Nothung heißt
ein neidliches Schwert;
in einer Esche Stamm
stieß es Wotan:
dem sollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der stärksten Helden
keiner bestand's:
Siegmund, der Kühne,
konnt's allein;
fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotan's Speer es zersprang.
Nun verwahrt die Stücken
ein weiser Schmied;
denn er weiß, daß allein
mit dem Wotansschwert
ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm versehrt.

(Ganz vergnügt.)

Behütet' ich Zwerg
auch zweitens mein Haupt?

Wanderer.

Der witzigste bist du
unter den Weisen:
wer käm' dir an Klugheit gleich?
Doch bist du so klug,
den kindischen Helden

für Zwergen-Zwecke zu nützen:
mit der dritten Frage
droh' ich nun! —
Sag' mir, du weiser
Waffenschmied,
wer wird aus den starken Stücken
Nothung, das Schwert, wohl schweißen?

Mime
(fährt im höchsten Schrecken auf).

Die Stücken! das Schwert!
O weh! mir schwindelt! —
Was fang' ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
daß ich dich gestohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Noth;
mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löthe
läßt mich im Stich!
Der weiseste Schmied
weiß sich nicht Rath:
wer schweißt nun das Schwert,
schaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie soll ich's wissen?

Wanderer
(ist vom Herd aufgestanden).

Dreimal solltest du fragen,
dreimal stand ich dir frei:

nach eitlen Fernen
forschtest du;
doch was zunächst sich dir fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errathe,
wirst du verrückt:
gewonnen hab' ich
das witzige Haupt. —
Jetzt, Fafner's kühner Bezwinger,
hör', verfallener Zwerg: —
nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Nothung neu.

(Mime starrt ihn groß an: er wendet sich zum Fortgange.)

Dein weises Haupt
wahre von heut':
verfallen — lass' ich's dem,
der das Fürchten nicht gelernt.

(Er lacht und geht in den Wald.)

Mime

(ist, wie vernichtet, auf den Schemel hinter dem Ambos zurückgesunken: er stiert, grad' vor sich aus, in den sonnig beleuchteten Wald hinein. — Nach längerem Schweigen geräth er in heftiges Zittern).

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?

Was flackert und lackert,
was flimmert und schwirrt,
was schwebt dort und webt
und wabert umher?
Da glimmert's und glitzt's
in der Sonne Gluth:
was säuselt und summt
und sauf't nun gar?
Es brummt und brauf't
und prasselt hierher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
Ein gräßlicher Rachen
reißt sich mir auf! —
Der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!

(Er schreit laut auf und knickt hinter dem breiten Ambos zusammen.)

Siegfried

(bricht aus dem Waldgesträuch hervor, und ruft noch von außen).

Heda! Fauler!
bist du nun fertig?
Schnell! wie steht's mit dem Schwert?
(Er ist eingetreten und hält verwundert an.)
Wo steckt der Schmied?
Stahl er sich fort?
Hehe! Mime! du Memme!
Wo bist du? wo birg'st du dich?

Mime

(mit schwacher Stimme hinter dem Ambos).

Bist du es, Kind?
Kommst du allein?

Siegfried.

Hinter dem Ambos? —
Sag', was schufest du dort?
Schärftest du mir das Schwert?

Mime

(höchst verstört und zerstreut).

Das Schwert? das Schwert?
wie möcht' ich's schweißen? —

(Halb für sich.)

„Nur wer das Fürchten
nicht erfuhr,
schmiedet Nothung neu.“ —
Zu weise ward ich
für solches Werk!

Siegfried.

Wirst du mir reden?
Soll ich dir rathen?

Mime

(wie zuvor).

Wo nähm' ich redlichen Rath? —
Mein weises Haupt
hab' ich verwettet:
verfallen, verlor ich's an den,
„der das Fürchten nicht gelernt“. —

Siegfried

(heftig).

Sind mir das Flausen?
Willst du mir flieh'n?

Mime

(allmählich sich etwas fassend).

Wohl flöh' ich dem,
der's Fürchten kennt: —
doch das ließ ich dem Kinde zu lehren!
Ich Dummer vergaß
was einzig gut:
Liebe zu mir
sollt' er lernen; —
das gelang nun leider faul!
Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

Siegfried

(packt ihn).

He! Muß ich helfen?
Was fegtest du heut'?

Mime.

Für dich nur besorgt,
versank ich in Sinnen,
wie ich dich wichtiges wiese.

Siegfried

(lachend).

Bis unter den Sitz

war'st du versunken:
was wichtiges fandest du da?

Mime

(sich immer mehr erholend).

Das Fürchten lernt' ich für dich,
daß ich's dich Dummen lehre.

Siegfried.

Was ist's mit dem Fürchten?

Mime.

Erfuhr'st du's noch nie,
und willst aus dem Wald
fort in die Welt?
Was frommte das festeste Schwert,
blieb dir das Fürchten fern?

Siegfried

(ungeduldig).

Faulen Rath
erfindest du wohl?

Mime.

Deiner Mutter Rath
redet aus mir:
was ich gelobt
muß ich nun lösen,
in die listige Welt
dich nicht zu lassen,
eh' du nicht das Fürchten gelernt.

Siegfried.

Ist's eine Kunst,
was kenn' ich sie nicht? —
Heraus! Was ist's mit dem Fürchten?

Mime
(immer belebter).

Fühltest du nie
im finstern Wald,
bei Dämmerschein
am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt,
summs't und saus't,
wildes Brummen
näher braus't,
wirres Flackern
um dich flimmert,
schwellend Schwirren
zu Leib' dir schwebt, —
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fah'n?
Glühender Schauer
schüttelt die Glieder,
wirr verschwimmend
schwinden die Sinne,
in der Brust bebend und bang
berstet hämmernd das Herz? —
Fühltest du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir dann fremd.

Siegfried.

Sonderlich seltsam
muß das sein!

Hart und fest,
fühl' ich, steht mir das Herz.
Das Grieseln und Grausen,
Glühen und Schauern,
Hitzen und Schwindeln,
Hämmern und Beben —
gern begehr' ich das Bangen,
sehnend verlangt mich's der Lust. —
Doch wie bring'st du,
Mime, mir's bei?
Wie wär'st du Memme mir Meister?

Mime.

Folge mir nur,
ich führe dich wohl;
sinnend fand ich's aus.
Ich weiß einen schlimmen Wurm,
der würgt' und schlang schon viel:
Fafner lehrt dich das Fürchten,
folg'st du mir zu seinem Nest.

Siegfried.

Wo liegt er im Nest?

Mime.

Neid-Höhle
wird es genannt:
im Ost, am Ende des Wald's.

Siegfried.

Dann wär's nicht weit von der Welt?

Mime.

Bei Neidhöhl' liegt sie ganz nah'!

Siegfried.

Dahin denn sollst du mich führen:
lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Drum schnell schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

Mime.

Das Schwert? O Noth!

Siegfried.

Rasch in die Schmiede!
Weis' was du schuf'st.

Mime.

Verfluchter Stahl!
Zu flicken versteh' ich ihn nicht!
Den zähen Zauber
bezwingt keines Zwergen Kraft.
Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunst.

Siegfried.

Feine Finten
weiß mir der Faule;
daß er ein Stümper

sollt' er gesteh'n:
nun lügt er sich listig heraus. —
Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
Des Vaters Stahl
fügt sich wohl mir:
ich selbst schweiße das Schwert!

(Er macht sich rasch an die Arbeit)

Mime.

Hättest du fleißig
die Kunst gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zu gut;
doch lässig war'st du
stets in der Lehre:
was willst du nun rechtes rüsten?

Siegfried.

Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht? —
Jetzt mach' dich fort,
misch' dich nicht d'rein:
sonst fäll'st du mir mit in's Feuer!

(Er hat eine große Menge Kohlen auf dem Herd gehäuft, und unterhält in einem fort die Gluth, während er die Schwertstücke in den Schraubstock einspannt und sie zu Spähnen zerfeilt.)

Mime
(indem er ihm zusieht).

Was mach'st du da?
Nimm doch die Löthe:
den Brei braut' ich schon längst.

Siegfried.

Fort mit dem Brei!
Ich brauch' ihn nicht:
mit Pappe back' ich kein Schwert!

Mime.

Du zerfeil'st die Feile,
zerreib'st die Raspel:
wie willst du den Stahl zerstampfen?

Siegfried.

Zersponnen muß ich
in Spähne ihn seh'n:
was entzwei ist, zwing' ich mir so.

Mime
(während Siegfried eifrig fortfeilt).

Hier hilft kein Kluger,
das seh' ich klar:
hier hilft dem Dummen
die Dummheit selbst!
Wie er sich müht
und mächtig regt:
ihm schwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht schwül! —
Nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab' nicht so 'was geseh'n!
Mit dem Schwert gelingt's,

das lern' ich wohl:
furchtlos fegt er's zu ganz. —
der Wand'rer wußt' es gut! —
Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. —
Doch weh' mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erführ' er das Fürchten von ihm?
Wie erräng' er mir den Ring?
Verfluchte Klemme!
Da klebt' ich fest,
fänd' ich nicht klugen Rath,
wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'. —

Siegfried

(hat nun die Stücken zerfeilt und in einem Schmelztigel gefangen, den er jetzt an die Herdgluth stellt: unter dem Folgenden nährt er die Gluth mit dem Blasebalg).

He, Mime, geschwind:
wie hieß das Schwert,
das ich in Spähne zersponnen?

Mime

(aus seinen Gedanken auffahrend).

Nothung nennt sich
das neidliche Schwert:
deine Mutter gab mir die Märe.

Siegfried

(zu der Arbeit).

Nothung! Nothung!
Neidliches Schwert!

was mußtest du zerspringen?
Zu Spreu nun schuf ich
die scharfe Pracht,
im Tigel brat' ich die Spähne!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Gluth! —
Wild im Walde
wuchs ein Baum,
den hab' ich im Forst gefällt:
die braune Esche
brannt' ich zu Kohl',
auf dem Herd nun liegt sie gehäuft!

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Gluth! —
Des Baumes Kohle,
wie brennt sie kühn,
wie glüht sie hell und hehr!
In springenden Funken
sprüht sie auf,
schmilzt mir des Stahles Spreu.

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Gluth! —
Nothung! Nothung!
neidliches Schwert!

Schon schmilzt deines Stahles Spreu:
im eig'nen Schweiße
schwimm'st du nun —
bald schwing' ich dich als mein Schwert!

Mime

(während der Absätze von Siegfried's Lied, immer für sich, entfernt sitzend).

Er schmiedet das Schwert,
und Fafner fällt er:
das seh' ich nun sicher voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harst: —
wie erwerb' ich mir den Gewinn?
Mit Witz und List
erlang' ich Beides,
und berge heil mein Haupt.
Rang er sich müd' mit dem Wurm,
von der Müh' erlab' ihn ein Trank;
aus würz'gen Säften,
die ich gesammelt,
brau' ich den Trank für ihn;
wenig Tropfen nur
braucht er zu trinken,
sinnlos sinkt er in Schlaf:
mit der eig'nen Waffe,
die er sich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei! Weiser Wand'rer,
dünkt' ich dich dumm,
wie gefällt dir nun

mein feiner Witz?
Fand ich mir wohl
Rath und Ruh'?

(Er springt vergnügt auf, holt Gefäße herbei, und schüttet aus ihnen Gewürz in einen Topf.)

Siegfried

(hat den geschmolzenen Stahl in eine Stangenform gegossen, und diese in das Wasser gesteckt: man hört jetzt das laute Gezisch der Kühlung).

In das Wasser floß
ein Feuerfluß:
grimmiger Zorn
zischt' ihm da auf;
frierend zähmt' ihn der Frost.
Wie sehrend er floß,
in des Wassers Fluth
fließt er nicht mehr;
starr ward er und steif,
herrisch der harte Stahl:
heißes Blut doch
fließt ihm bald! —

Nun schwitze noch einmal,
daß ich dich schweiße,
Nothung, neidliches Schwert!

(Er stößt den Stahl in die Kohlen und glüht ihn. Dann wendet er sich zu Mime, der vom anderen Ende des Herdes her einen Topf an den Rand der Gluth setzt.)

Was schafft der Tölpel
dort mit dem Topf?
Brenn' ich hier Stahl,
brau'st du dort Sudel?

Mime.

Zu Schanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt;
mit der Kunst ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kinde:
brennt es das Eisen zu Brei,
aus Eiern brau't
der Alte ihm Sud.

(Er fährt fort zu kochen.)

Siegfried

(immer während der Arbeit).

Mime, der Künstler,
lernt nun kochen;
das Schmieden schmeckt ihm nicht mehr:
seine Schwerter alle
hab' ich zerschmissen;
was er kocht, ich kost' es ihm nicht.

Das Fürchten zu lernen
will er mich führen;
ein Ferner soll es mich lehren:
was am besten er kann,
mir bringt er's nicht bei;
als Stümper besteht er inallem!

(Er hat den rothglühenden Stahl hervorgezogen, und hämmert ihn nun, während des folgenden Liedes, mit dem großen Schmiedehammer auf dem Ambos.)

Hoho! hahei! hoho!
    Schmiede, mein Hammer,
    ein hartes Schwert!
    Hoho! hahei!
    hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

    Einst färbte Blut
    dein falbes Blau;
    sein rothes Rieseln
    röthete dich:
kalt lachtest du da,
das warme lecktest du kühl!
    Hahahei! hahahei!
    hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
    Nun hat die Gluth
    dich roth geglüht;
    deine weiche Härte
    dem Hammer weicht:
zornig sprüh'st du mir Funken,
daß ich dich spröden gezähmt!
    Heiaho! heiaho!
    heiaho! ho! ho!
Hoho! hoho! hahei!

Hoho! hahei! hoho!
    Schmiede, mein Hammer,
    ein hartes Schwert!
    Hoho! hahei!

hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Der frohen Funken,
wie freu' ich mich!
Es ziert den Kühnen
des Zornes Kraft:
lustig lach'st du mich an,
stell'st du auch grimm dich und gram!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Durch Gluth und Hammer
glückt' es mir;
mit starken Schlägen
streckt' ich dich:
nun schwinde die rothe Scham;
werde kalt und hart wie du kannst!
Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hahei! hoho! hahei!

(Er taucht mit dem letzten den Stahl in das Wasser, und lacht bei dem starken Gezisch.)

Mime

(während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, — wieder im Vordergrunde).

Er schafft sich ein scharfes Schwert,
Fafner zu fällen,
der Zwerge Feind:

ich braut' ein Trug-Getränk,
Siegfried zu fällen,
dem Fafner fiel.
Gelingen muß mir die List;
lachen muß mir der Lohn!
Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrscher macht —
ich hab' ihn gewonnen,
ich walte sein'! —
Alberich selbst,
der einst mich band,
zu Zwergenfrohne
zwing' ich ihn nun:
als Niblungenfürst
fahr' ich danieder;
gehorchen soll mir
alles Heer! —
Der verachtete Zwerg,
was wird er geehrt!
Zu dem Hort hin drängt sich
Gott und Held:
vor meinem Nicken
neigt sich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert sie hin! —
Dann wahrlich müht sich
Mime nicht mehr:

ihm schaffen And're
den ew'gen Schatz.
Mime, der kühne,
Mime ist König,
Fürst der Alben,
Walter des All's!
Hei, Mime! wie glückte dir das!
Wer glaubte wohl das von dir!

Siegfried

(während der Absätze von Mime's Lied, das Schwert feilend, schleifend und mit dem kleinen Hammer hämmernd).

Nothung! Nothung!
Neidliches Schwert!
Jetzt haftest du wieder im Heft.
War'st du entzwei,
ich zwang dich ganz,
kein Schlag soll nun dich zerschlagen.
Dem sterbenden Vater
zersprang der Stahl,
der lebende Sohn
schuf ihn neu:
nun lacht ihm sein heller Schein,
seine Schärfe schneidet ihm hart.

Nothung! Nothung!
Neu und verjüngt!
Zum Leben weckt' ich dich wieder.
Todt lag'st du
in Trümmern dort,

jetzt leuchtest du trotzig und hehr.
Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
Schlage den Falschen,
fälle den Schelm! —
Schau, Mime, du Schmied:
so schneidet Siegfried's Schwert!

(Er hat während des zweiten Verses das Schwert geschwungen, und schlägt nun damit auf den Ambos: dieser zerspaltet in zwei Stücken, von oben bis unten, so daß er unter großem Gepolter auseinander fällt. Mime — in höchster Verzückung — fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. — Der Vorhang fällt schnell.)

Zweiter Aufzug.

Tiefer Wald.

(Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so daß von dieser nur der obere Theil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. — Finstere Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag.)

Alberich

(an der Felsenwand zur Seite gelagert, in düsterem Brüten).

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
es lauscht mein Ohr,
mühvoll lugt mein Aug'. —
Banger Tag,
beb'st du schon auf?
Dämmerst du dort
durch das Dunkel her?

(Sturmwind erhebt sich rechts aus dem Walde.)

Welcher Glanz glitzert dort auf?
Näher schimmert
ein heller Schein;
es rennt wie ein leuchtendes Roß,
bricht durch den Wald
brausend daher.
Naht schon des Wurmes Würger?
Ist's schon, der Fafner fällt?

(Der Sturmwind legt sich wieder; der Glanz verlischt.)

Das Licht erlischt —
der Glanz barg sich dem Blick:
Nacht ist's wieder. —
Wer naht dort schimmernd im Schatten?

Der Wanderer
(tritt aus dem Wald auf, und hält Alberich gegenüber an)

Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht:
wen gewahr' ich im Dunkel dort?

(Wie aus einem plötzlich zerreißenden Gewölk bricht Mondschein herein, und beleuchtet des Wanderer's Gestalt.)

Alberich
(erkennt den Wanderer, und fährt erschrocken zurück)

Du selbst läss'st dich hier seh'n? —

(Er bricht in Wuth aus.)

Was willst du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, schamloser Dieb!

Wanderer.

Schwarz-Alberich,
schweif'st du hier?
Hütest du Fafner's Haus?

Alberich.

Jag'st du auf neue
Neidthat umher?
Weile nicht hier!
Weiche von hinnen!
Genug deines Truges
tränkte die Stätte mit Noth;
d'rum, du Frecher,
lass' sie jetzt frei!

Wanderer.

Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
wer wehrte mir Wand'rers Fahrt?

Alberich

(lacht tückisch auf).

Du Rath wüthender Ränke!
Wär' ich dir zu lieb
doch noch dumm wie damals,
als du mich Blöden bandest!
Wie leicht gerieth es
den Ring mir nochmals zu rauben!
Hab' Acht: deine Kunst

kenne ich wohl;
doch wo du schwach bist,
blieb mir auch nicht verschwiegen.
Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;
mein Ring lohnte
der Riesen Müh',
die deine Burg dir gebaut;
was mit den trotzigen
einst du vertragen,
dess' Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.
Nicht du darfst
was als Zoll du gezahlt
den Riesen wieder entreißen:
du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft;
in deiner Hand
der herrische Stab,
der starke zerstiebte wie Spreu.

Wanderer.

Durch Vertrages Treue-Runen
band er dich
Bösen mir nicht:
dich beugt er mir durch seine Kraft;
zum Krieg d'rum wahr' ich ihn wohl.

Alberich.

Wie stolz du dräu'st
in trotziger Stärke,

und wie dir's im Busen doch bangt! —
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
ist Fafner, des Hortes Hüter: —
wer — wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblung wieder gehören?
Das sehrt dich mit ew'ger Sorge.
Denn fass' ich ihn wieder
einst in der Faust,
anders als dumme Riesen
üb' ich des Ringes Kraft:
dann zitt're der Helden
heiliger Hüter!
Walhall's Höhen
stürm' ich mit Hella's Heer:
der Welt walte dann ich!

Wanderer.

Deinen Sinn kenn' ich;
doch sorgt er mich nicht:
des Ringes waltet
wer ihn gewinnt.

Alberich.

Wie dunkel sprichst du,
was ich deutlich doch weiß!
An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht.
Pflegtest du wohl eines Knaben,

der klug die Frucht dir pflücke,
die du — nicht brechen darf'st?

Wanderer.

Mit mir — nicht,
had're mit Mime:
dein Bruder bringt dir Gefahr;
einen Knaben führt er daher,
der Fafner ihm fällen soll.
Nichts weiß der von mir;
der Niblung nützt ihn für sich.
D'rum sag' ich dir, Gesell:
thue frei wie's dir frommt!
Höre mich wohl,
sei auf der Hut:
nicht kennt der Knabe den Ring,
doch Mime kundet' ihn aus.

Alberich.

Deine Hand hieltest du vom Hort?

Wanderer.

Wen ich liebe
lass' ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen.

Alberich.

Mit Mime räng' ich
allein um den Ring?

Wanderer.

Außer dir begehrt er
einzig das Gut.

Alberich.

Und doch gewänn' ich ihn nicht?

Wanderer.

Ein Helde naht
den Hort zu befrei'n;
zwei Niblungen geizen das Gold:
Fafner fällt,
der den Ring bewacht: —
wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. —
Willst du noch mehr?
Dort liegt der Wurm:
warn'st du ihn vor dem Tod,
willig wohl ließ' er den Tand. —
Ich selber weck' ihn dir auf. —
(Er wendet sich nach hinten.)
Fafner! Fafner!
Erwache, Wurm!

Alberich
(in gespanntem Erstaunen, für sich).

Was beginnt der Wilde?
Gönnt er mir's wirklich?
(Aus der finsteren Tiefe des Hintergrundes hört man)

Fafner's Stimme.

Wer stört mir den Schlaf?

Wanderer.

Gekommen ist einer,
Noth dir zu künden:
er lohnt dir's mit dem Leben,
lohn'st du das Leben ihm
mit dem Horte, den du hütest.

Fafner.

Was will er?

Alberich.

Wache, Fafner!
Wache, du Wurm!
Ein starker Helde naht,
dich heil'gen will er besteh'n.

Fafner.

Mich hungert sein'.

Wanderer.

Kühn ist des Kindes Kraft,
scharf schneidet sein Schwert.

Alberich.

Den gold'nen Ring
geizt er allein:
lass' mir den Ring zum Lohn,
so wend' ich den Streit;

du wahrest den Hort,
und ruhig leb'st du lang'!

Fafner

(gähnt).

Ich lieg' und besitze: —
laßt mich schlafen!

Wanderer

(lacht laut).

Nun, Alberich, das schlug fehl!
Doch schilt mich nicht mehr Schelm!
Dieß Eine, rath' ich,
merke noch recht:
Alles ist nach seiner Art;
an ihr wirst du nichts ändern. —
Ich lass' dir die Stätte:
stelle dich fest!
Versuch's mit Mime, dem Bruder:
der Art ja versieh'st du dich besser.
Was anders ist,
das lerne nun auch!

(Er verschwindet im Walde. Sturmwind erhebt sich und verliert sich schnell wieder.)

Alberich

(nachdem er ihm lange grimmig nachgesehen).

Da reitet er hin
auf lichtem Roß:
mir läßt er Sorg' und Spott!
Doch lacht nur zu,

ihr leichtsinniges,
lustgieriges
Göttergelichter:
euch seh' ich
noch alle vergeh'n!
So lange das Gold
am Lichte glänzt,
hält ein Wissender Wacht: —
trügen wird euch sein Trotz.

(Morgendämmerung. Alberich verbirgt sich zur Seite im Geklüft.)

Mime und Siegfried

(treten bei anbrechendem Tage auf. Siegfried trägt das Schwert an einem Gehenke. Mime erspäht genau die Stätte, forscht endlich dem Hintergrunde zu, der — während die Anhöhe im mittleren Vordergrunde später immer heller von der Sonne beleuchtet wird — in finsteren Schatten gehüllt bleibt, und bedeutet dann Siegfried).

Mime.

Zur Stelle sind wir:
bleib' hier steh'n!

Siegfried

(setzt sich unter eine große Linde).

Hier soll ich das Fürchten lernen? —
Fern hast du mich geleitet;

eine volle Nacht im Walde
selbander wanderten wir:
nun sollst du, Mime,
fortan mich meiden!
Lern' ich hier nicht
was ich lernen muß,
allein zieh' ich dann weiter:
dich werd' ich endlich da los!

Mime

(setzt sich ihm gegenüber, so daß er die Höhle immer noch im Auge behält).

Glaub' mir, Lieber,
lern'st du heute
hier das Fürchten nicht:
an and'rem Ort
zu and'rer Zeit
schwerlich erfähr'st du's je. —
Sieh'st du dort
den dunklen Höhlenschlund?
Darin wohnt
ein gräulich wilder Wurm:
unmaßen grimmig
ist er und groß;
ein schrecklicher Rachen
reißt sich ihm auf;
mit Haut und Haar
auf einen Happ
verschlingt der Schlimme dich wohl.

Siegfried.

Gut ist's, den Schlund ihm zu schließen;
d'rum biet' ich mich nicht dem Gebiß.

Mime.

Giftig gießt sich
ein Geifer ihm aus:
wen mit des Speichels
Schweiß er bespei't,
dem schwinden Fleisch und Gebein.

Siegfried.

Daß des Geifers Gift mich nicht sehre,
weich' ich zur Seite dem Wurm.

Mime.

Ein Schlangenschweif
schlägt sich ihm auf:
wen er damit umschlingt
und fest umschließt,
dem brechen die Glieder wie Glas.

Siegfried.

Vor des Schweifes Schwang mich zu wahren,
halt' ich den argen im Aug'. —
Doch heiße mich das:
hat der Wurm ein Herz?

Mime.

Ein grimmiges, hartes Herz!

Siegfried.

Das sitzt ihm doch

wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Thier?

Mime.

Gewiß, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
nun kommt dir das Fürchten wohl an?

Siegfried.

Nothung stoß' ich
dem Stolzen in's Herz:
soll das etwa Fürchten heißen?
He, du Alter,
ist das alles,
was deine List
mich lehren kann?
Fahr' deines Weg's dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

Mime.

Wart' es nur ab!
Was ich dir sagte,
dünke dich tauber Schall:
ihn selber mußt du
hören und seh'n,
die Sinne vergeh'n dir dann schon!
Wenn dein Blick verschwimmt,
der Boden dir schwankt,
im Busen bang
dein Herz erbebt: —

dann dank'st du mir, der dich führte,
gedenk'st wie Mime dich liebt.

Siegfried
(springt unwillig auf).

Du sollst mich nicht lieben, —
sagt' ich dir's nicht?
Fort aus den Augen mir;
lass' mich allein:
sonst halt' ich's hier länger nicht aus,
fängst du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ich's
nicht mehr seh'n?
Wann werd' ich den Albernen los?

Mime.

Ich lasse dich schon:
am Quell dort lagr' ich mich.
Steh' du nur hier;
steigt die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm,
aus der Höhle wälzt er sich her:
hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen sich zu tränken.

Siegfried
(lachend).

Mime, weil'st du am Quell,
dahin lass' ich den Wurm wohl geh'n:

Nothung stoß' ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit 'weg gesoffen!
Darum, hör' meinen Rath,
raste nicht dort am Quell:
kehre dich 'weg,
so weit du kannst,
und komm' nie mehr zu mir!

Mime.

Nach freislichem Streit
dich zu erfrischen,
wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
darb'st du des Rathes —
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Siegfried
(weist ihn mit einer heftigen Gebärde fort).

Mime
(im Abgehen, für sich).

Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
oh, brächten beide sich um!
(Er geht in den Wald zurück.)

Siegfried
(allein).

(Er setzt sich wieder unter die große Linde.)

Daß der mein Vater nicht ist,
wie fühl' ich mich drob so froh!
Nun erst gefällt mir
der frische Wald;
nun erst lacht mir
der lustige Tag,
da der garstige von mir schied,
und ich gar nicht ihn wiederseh'!

(Sinnendes Schweigen.)

Wie sah wohl mein Vater aus? —
Ha! — gewiß wie ich selbst:
denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müßt' er nicht ganz
Mime gleichen?
G'rade so garstig,
griesig und grau,
klein und krumm,
höck'rig und hinkend,
mit hängenden Ohren,
triefigen Augen — —
fort mit dem Alp!
Ich mag ihn nicht mehr seh'n.

(Er lehnt sich zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Langes Schweigen. — Waldweben.)

Aber — wie sah
meine Mutter wohl aus?
Das — kann ich
nun gar nicht mir denken! —

Der Rehhindin gleich
glänzten gewiß
ihr hell schimmernde Augen, —
nur noch viel schöner! — —

Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun! — —
Ach! möcht' ich Sohn
meine Mutter seh'n! — —
Meine — Mutter! —
Ein Menschenweib! —

(Er seufzt und streckt sich tiefer zurück. Langes Schweigen. — Der Vogelgesang fesselt endlich seine Aufmerksamkeit. Er lauscht einem schönen Vogel über ihm.)

Du holdes Vög'lein!
Dich hört' ich noch nie:
bist du im Hain hier daheim? —
Verstünd' ich sein süßes Stammeln!
Gewiß sagt' es mir 'was, —
vielleicht — von der lieben Mutter? —

Ein zankender Zwerg
hat mir erzählt,
der Vög'lein Stammeln
gut zu versteh'n,
dazu könnte man kommen:
wie das wohl möglich wär'?

(Er sinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüsch unweit der Linde.)

Hei! ich versuch's,
sing' ihm nach:
auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!
Entrath' ich der Worte,
achte der Weise,
sing' ich so seine Sprache,
versteh' ich wohl auch was er spricht.

(Er hat sich mit dem Schwerte ein Rohr abgeschnitten, und schnitzt sich eine Pfeife draus.)

Es schweigt und lauscht: —
so schwatz' ich denn los!

(Er versucht auf der Pfeife die Weise des Vogels nachzuahmen: es glückt ihm nicht: verdrießlich schüttelt er oft den Kopf: endlich setzt er ganz ab.)

Das tönt nicht recht;
auf dem Rohre taugt
die wonnige Weise nicht. —
Vög'lein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:
von dir lern' ich nicht leicht! —

Nun schäm' ich mich gar
vor dem schelmischen Lauscher:
er lugt, und kann nichts erlauschen. —
Heida! so höre
nun auf mein Horn;
auf dem dummen Rohre
geräth mir nichts. —
Einer Waldweise,
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du lauschen.
Nach liebem Gesellen

lockt' ich mit ihr:
nichts beſſ'res kam noch
als Wolf und Bär.
Nun will ich ſeh'n,
wen jetzt ſie mir lockt:
ob das mir ein lieber Geſell?

(Er hat die Pfeife fortgeworfen, und bläſt nun auf ſeinem kleinen ſilbernen Horne eine luſtige Weiſe.)

(Im Hintergrunde regt es ſich. Fafner, in der Geſtalt eines ungeheuren eidechſenartigen Schlangenwurmes, hat ſich in der Höhle von ſeinem Lager erhoben; er bricht durch das Geſträuch, und wälzt ſich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, ſo daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt iſt. Er ſtößt jetzt einen ſtarken gähnenden Laut aus.)

Siegfried

(wendet ſich um, gewahrt Fafner, blickt ihn verwundert an, und lacht).

Da hätte mein Lied
mir 'was liebes erblaſen!
Du wär'ſt mir ein ſaub'rer Geſell!

Fafner

(hat bei Siegfried's Anblick angehalten).

Was iſt da?

Siegfried.

Ei, biſt du ein Thier,

das zum Sprechen taugt,
wohl ließ' sich von dir 'was lernen?
Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
kann er's von dir erfahren?

Fafner.

Hast du Übermuth?

Siegfried.

Muth und Übermuth —
was weiß ich!
Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehr'st du das Fürchten mich nicht!

Fafner
(lacht).

Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Fraß!

(Er öffnet seinen Rachen und zeigt die Zähne.)

Siegfried.

Eine zierliche Fresse
zeig'st du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär's den Schlund dir zu schließen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

Fafner.

Zu tauben Reden
taugt er schlecht:
dich zu verschlingen
frommt der Schlund.

(Er droht mit dem Schweife.)

Siegfried.

Hoho, du grausam
grimmiger Kerl,
von dir verdaut sein
dünkt mich übel:
räthlich und fromm doch scheint's,
du verreckteſt hier ohne Frist.

Fafner
(brüllt).

Pruh! Komm',
prahlendes Kind!

Siegfried
(faßt das Schwert).

Sieh' dich vor, Brüller:
der Prahler kommt!

(Er stellt sich Fafner entgegen: dieser hebt sich weiter vor auf die Bodenerhöhung, und sprüht aus seinen Nüstern nach ihm. Siegfried springt zur Seite. Fafner schwingt den Schweif nach vorn, um Siegfried zu fassen: dieser weicht ihm aus, indem er mit einem Satze über den Rücken des Wurmes hinwegspringt; als der Schweif sich auch hierbin ihm schnell nachwendet, und ihn fast schon packt, verwundet Siegfried diesen mit dem Schwerte. Fafner zieht den Schweif hastig zurück, brüllt, und bäumt seinen Vorderleib, um mit

dessen voller Wucht zur Seite sich auf Siegfried zu werfen: so bietet er diesem die Brust; Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens, und stößt sein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor Schmerz noch höher, und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen.)

Siegfried.

Da lieg', neidischer Kerl!
Nothung träg'st du im Herzen.

Fafner
(mit schwächerer Stimme).

Wer bist du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Muth
zu der mordlichen That?
Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

Siegfried.

Viel weiß ich noch nicht,
noch nicht auch wer ich bin:
mit dir mordlich zu ringen
reiztest du selbst meinen Muth.

Fafner.

Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst:
wen du gemordet
meld' ich dir.
Die einst der Welt gewaltet,

der Riesen ragend Geschlecht,
Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun beide.
Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,
traf ich Fasolt zu todt:
der nun als Wurm
den Hort bewachte,
Fafner, den letzten Riesen,
fällte ein rosiger Held. —
Blicke nun hell,
blühender Knabe;
des Hortes Herrn
umringt Verrath:
der dich Blinden reizte zur That,
beräth nun des Blühenden Tod.

(Ersterbend.)

Merk', wie's endet: —
acht' auf mich!

Siegfried.

Woher ich stamme,
rathe mir noch;
weise ja schein'st du
Wilder im Sterben;
rath' es nach meinem Namen:
Siegfried bin ich genannt.

Fafner.

Siegfried . . .!

(Er seufzt, hebt sich und stirbt.)

Siegfried.

Zur Kunde taugt kein Todter. —
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!

(Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht das Schwert aus seiner Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt: er fährt heftig mit der Hand auf.)

Wie Feuer brennt das Blut!

(Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird plötzlich seine Aufmerksamkeit von dem Gesange der Waldvögel angezogen. Er lauscht mit verhaltenem Athem.) —

Ist mir doch fast —
als sprächen die Vög'lein zu mir:
deutlich dünken mich's Worte!
Nützte mir das
des Blutes Genuß? —
Das selt'ne Vögelein hier —
horch! was singt es mir?

Stimme eines Waldvogels
(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That:
doch möcht' er den Ring sich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

Siegfried.

Dank, liebes Vög'lein,
für deinen Rath:
gern folg' ich dem Ruf.

(Er geht und steigt in die Höhle hinab, wo er alsbald gänzlich verschwindet.)

(Mime schleicht heran, scheu umherblickend, um sich von Fafner's Tod zu überzeugen. — Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Geklüft hervor; er beobachtet Mime genau. Als dieser Siegfried nicht mehr gewahrt, und vorsichtig sich nach hinten der Höhle zuwendet, stürzt Alberich auf ihn zu, und vertritt ihm den Weg.)

Alberich.

Wohin schleich'st du
eilig und schlau,
schlimmer Gesell?

Mime.

Verfluchter Bruder,
dich braucht' ich hier!
Was bringt dich her?

Alberich.

Geizt es dich Schelm
nach meinem Gold?
Verlang'st du mein Gut?

Mime.

Fort von der Stelle!
Die Stätte ist mein:
was stöberst du hier?

Alberich.

Stör' ich dich wohl
im stillen Geschäft,
wenn du hier stiel'st?

Mime.

Was ich erschwang
mit schwerer Müh',
soll mir nicht schwinden.

Alberich.

Hast du dem Rhein
das Gold zum Ringe geraubt?
Erzeugtest du gar
den zähen Zauber im Reif?

Mime.

Wer schuf den Tarnhelm,
der die Gestalten tauscht?
Der sein' bedurfte,
erdachtest du ihn wohl?

Alberich.

Was hättest du Stümper
je wohl zu stampfen verstanden?

Der Zauberring
zwang mir zur Kunst erst den Zwerg.

Mime.

Wo hast du den Ring?
Dir Zagem entrissen ihn Riesen.
Was du verlor'st,
meine List erlangt' es für mich.

Alberich.

Mit des Knaben That
willst du Knicker nun knausern?
Dir gehört sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

Mime.

Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
für Müh' und Last
erlauert' ich lang' meinen Lohn!

Alberich.

Für des Knaben Zucht
will der knick'rige
schäbige Knecht
keck und kühn
gar wohl König nun sein?
Dem räudigsten Hund
wäre der Ring

gerath'ner als dir:
nimmer erring'st
du Rüpel den Herrscherreif!

Mime.

Behalt' ihn denn;
hüte ihn wohl
den hellen Reif!
Sei du Herr:
doch mich heiße auch Bruder!
Um meines Tarnhelm's
lustigen Tand
tausch' ich ihn dir:
uns beiden taugt's,
theilen die Beute wir so.

Alberich
(höhnisch lachend).

Theilen mit dir?
und den Tarnhelm gar?
Wie schlau du bist!
Sicher schlief' ich
niemals vor deinen Schlingen!

Mime
(außer sich).

Selbst nicht tauschen?
Auch nicht theilen?
Leer soll ich geh'n,
ganz ohne Lohn?
Gar nichts willst du mir lassen?

Alberich.

Nichts von allem,
nicht einen Nagel
sollst du dir nehmen!

Mime
(wüthend).

Weder Ring noch Tarnhelm
soll dir denn taugen!
Nicht theil' ich nun mehr!
Gegen dich ruf' ich
Siegfried zu Rath
und des Recken Schwert:
der rasche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

Alberich.

Kehre dich um: —
aus der Höhle kommt er schon her. —

Mime.

Kindischen Tand
erkor er gewiß. —

Alberich.

Den Tarnhelm hat er! —

Mime.

Doch auch den Ring! —

Alberich.

Verflucht! — den Ring! —

Mime

(lacht hämisch).

Lass' ihn den Reif dir doch geben! —
Ich will ihn mir schon gewinnen. —

(Er schlüpft in den Wald zurück.)

Alberich.

Und doch seinem Herrn
soll er allein noch gehören!

(Er verschwindet im Geklüft.)

(Siegfried ist, mit Tarnhelm und Ring, während des Letzten langsam und sinnend aus der Höhle vorgeschritten: er betrachtet gedankenvoll seine Beute und hält, nahe dem Baume, auf der Höhe wieder an. — Große Stille.)

Siegfried.

Was ihr mir nützet
weiß ich nicht:
doch nahm ich euch
aus des Hort's gehäuftem Gold,
weil guter Rath mir es rieth.
So taug' eu're Zier

als des Tages Zeuge:
mich mahne der Tand,
daß ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht gelernt!

(Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel, und den Reif an den Finger. — Stillschweigen. Wachsendes Waldweben. — Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels, und lauscht ihm mit verhaltenem Athem.)

Stimme des Waldvogels

(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und Ring!
O traut' er Mime
dem treulosen nicht!
Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlergered':
wie sein Herz es meint
kann er Mime versteh'n;
so nützt' ihm des Blutes Genuß.

(Siegfried's Miene und Gebärde drücken aus, daß er alles wohl vernommen. Er sieht Mime sich nähern, und bleibt, ohne sich zu rühren, auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

Mime

(langsam auftretend).

Er sinnt und erwägt
der Beute Werth: —
weilte wohl hier
ein weiser Wand'rer,
schweifte umher,

beschwatzte das Kind
mit listiger Runen Rath?
Zwiefach schlau
sei nun der Zwerg:
die listigste Schlinge
leg' ich jetzt aus,
daß ich mit traulichem
Trug-Gerede
bethöre das trotzige Kind!

(Er tritt näher an Siegfried heran.)

Willkommen, Siegfried!
Sag', du Kühner,
hast du das Fürchten gelernt?

Siegfried.

Den Lehrer fand ich noch nicht.

Mime.

Doch den Schlangenwurm,
du hast ihn erschlagen:
das war doch ein schlimmer Gesell?

Siegfried.

So grimm und tückisch er war,
sein Tod grämt mich doch schier,
da viel üblere Schächer
unerschlagen noch leben!
Der mich ihn morden hieß,
den hass' ich mehr als den Wurm.

Mime.

Nur sacht'! Nicht lange
sieh'st du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf
schließ' ich die Augen dir bald!
Wozu ich dich brauchte,
das hast du vollbracht;
jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: —
mich dünkt, das soll mir gelingen;
zu bethören bist du ja leicht!

Siegfried.

So sinn'st du auf meinen Schaden?

Mime.

Wie sagt' ich das? —
Siegfried, hör' doch, mein Sohn!
Dich und deine Art
haßt' ich immer von Herzen;
aus Liebe erzog ich
dich lästigen nicht:
dem Horte in Fafner's Hut,
dem Golde galt meine Müh'.
Giebst du mir das
nun gutwillig nicht, —
Siegfried, mein Sohn,
das sieh'st du wohl selbst —
dein Leben mußt du mir lassen!

Siegfried.

Daß du mich hassest,
hör' ich gern:
doch mein Leben auch muß ich dir lassen?

Mime.

Das sag' ich doch nicht?
Du versteh'st mich falsch!

(Er giebt sich die ersichtlichste Mühe zur Verstellung.)

Sieh', du bist müde
von harter Müh';
brünstig brennt dir der Leib:
dich zu erquicken
mit queckem Trank
säumt' ich Sorgender nicht.
Als dein Schwert du dir branntest,
braut' ich den Sud:
trink'st du nun den,
gewinn' ich dein trautes Schwert,
und mit ihm Helm und Hort.

(Er kichert dazu.)

Siegfried.

So willst du mein Schwert
und was ich erschwungen,
Ring und Beute mir rauben?

Mime.

Was du doch falsch mich versteh'st!

Stamml' ich und fas'le wohl gar?
Die größte Mühe
geb' ich mir,
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen,
und du dummer Bube
deutest alles doch falsch!
Öffne die Ohren
und vernimm genau:
höre, was Mime meint! —
Hier nimm, trinke die Labung!
Mein Trank labte dich oft:
that'st du wohl unwirsch,
stelltest dich arg:
was ich dir bot —
erbos't auch — nahm'st du's doch immer.

Siegfried

(ohne eine Miene zu verzieh'n).

Einen guten Trank
hätt' ich gern:
wie hast du diesen gebrau't?

Mime.

Hei, so trink' nur:
trau' meiner Kunst!
In Nacht und Nebel
sinken die Sinne dir bald:
ohne Wach' und Wissen,
stracks streck'st du die Glieder.

Lieg'st du nun da,
leicht könnt' ich
die Beute nehmen und bergen:
doch erwachtest du je,
nirgends wär' ich
sicher vor dir,
hätt' ich selbst auch den Ring.
D'rum mit dem Schwert,
das so scharf du schuf'st,
hau' ich dem Kind
den Kopf erst ab:
dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!

(Er kichert wieder.)

Siegfried.

Im Schlafe willst du mich morden?

Mime.

Was möcht' ich? Sagt' ich denn das? —
Ich will dir Kind
nur den Kopf abhau'n.
Denn haßte ich dich
auch nicht so hell,
und hätt' ich des Schimpf's
und der schändlichen Müh'
auch nicht so viel zu rächen:
aus dem Weg dich zu räumen
darf ich nicht rasten,
wie käm' ich sonst anders zur Beute,
da Alberich auch nach ihr lugt? — —

Nun, mein Wälsung!
Wolfssohn du!
Sauf' und würg' dich zu todt:
nie thu'st du mehr einen Schluck!

(Er hat sich nahe an Siegfried herangemacht, und reicht ihm jetzt mit widerlicher Zudringlichkeit ein Trinkhorn, in das er zuvor aus einem Gefäße das Getränk gegossen. Siegfried hat bereits das Schwert gefaßt, und streckt jetzt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche todt zu Boden. — Man hört Alberich aus dem Geklüft heraus ein höhnisches Gelächter aufschlagen.)

Siegfried.

Schmeck' du mein Schwert,
ekliger Schwätzer!
Neides-Zoll
zahlt Nothung:
dazu durft' ich ihn schmieden.

(Er packt Mime's Leichnam auf, schleppt ihn nach der Höhle, und wirft ihn dort hinein.)

In der Höhle hier
lieg' auf dem Hort!
Mit zäher List
erzieltest du ihn:
jetzt magst du des wonnigen walten! —
Einen guten Wächter
geb' ich dir auch,
daß er vor Dieben dich deckt.

(Er wälzt die Leiche des Wurmes vor den Eingang der Höhle, so daß er diesen ganz damit verstopft.)

Da lieg' auch du,
dunkler Wurm!

Den gleißenden Hort
hüte zugleich
mit dem beuterührigen Feind:
so fandet ihr beide nun Ruh'!

(Er kommt nach der Arbeit wieder vor. — Es ist Mittag.)

Heiß ward mir
von der harten Last! —
Brausend jagt sich
mein brünstiges Blut;
die Hand brennt mir am Haupt. — —
Hoch steht schon die Sonne:
aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel steil mir herab. —
Linde Kühlung
erkies' ich mir unter der Linde!

(Er streckt sich wieder unter der Linde aus. — Große Stille. Waldweben. Nach einem längeren Schweigen.)

Noch einmal, liebes Vög'lein,
da wir so lang'
lästig gestört,
lauscht' ich gern deinem Sang:
auf dem Zweige seh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitschernd umschwirren
dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb.

Doch ich — bin so allein,
hab' nicht Bruder noch Schwester;
meine Mutter schwand,

mein Vater fiel:
nie sah sie der Sohn! —
Mein einz'ger Gesell
war ein garst'ger Zwerg;
Güte zwang
nie uns zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der schlaue: —
nun mußt' ich ihn gar erschlagen! —

Freundliches Vög'lein,
dich frag' ich nun:
gönntest du mir
wohl ein gutes Gesell?
Willst du das rechte mir rathen?
Ich lockte so oft,
und erlos't' es nicht:
du, mein Trauter,
träf'st es wohl besser!
So recht ja riethest du schon:
nun sing', ich lausche dem Sang.

(Schweigen; dann:)

Stimme des Waldvogels.

Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Brunst,

erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

Siegfried

(fährt mit jäher Heftigkeit vom Sitze auf).

O holder Sang!
Süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!
Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir so jach
durch Herz und Sinne?
Sing' es mir, süßer Freund!

Der Waldvogel.

Lustig im Leid
sing' ich von Liebe;
wonnig und weh'
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!

Siegfried.

Fort jagt mich's
jauchzend von hinnen,
fort aus dem Wald auf den Fels! —
Noch einmal sage mir,
holder Sänger:
werd' ich das Feuer durchbrechen?
kann ich erwecken die Braut?

Der Waldvogel.

Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie:
nur wer das Fürchten nicht kennt!

Siegfried
(lacht auf vor Entzücken).

Der dumme Knab',
der das Fürchten nicht kennt,
mein Vög'lein, das bin ja ich!
Noch heut' gab ich
vergebens mir Müh',
das Fürchten von Fafner zu lernen.
Nun brennt mich die Lust,
es von Brünnhild' zu wissen:
wie find' ich zum Felsen den Weg?

(Der Vogel flattert auf, schwebt über Siegfried, und fliegt davon.)

Siegfried
(jauchzend).

So wird mir der Weg gewiesen:
wohin du flatterst
folg' ich dem Flug!

(Er eilt dem Vogel nach. — Der Vorhang fällt.)

Dritter Aufzug.

Wilde Gegend.

(Am Fuße eines Felsenberges, der links nach hinten steil aufsteigt. — Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner.)

Vor einem gruftähnlichen Höhlenthore im Felsen steht der

Wanderer.

Wache! Wache!
Wala, erwache!
Aus langem Schlafe
weck' ich dich schlummernde wach.
Ich rufe dich auf:
herauf! herauf!
Aus nebliger Gruft,
aus nächt'gem Grunde herauf!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Aus heimischer Tiefe

tauche zur Höh'!
Dein Wecklied sing' ich,
daß du erwach'st;
aus sinnendem Schlafe
sing' ich dich auf.
Allwissende!
Urweltweise!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, du Wala! erwache!

(Die Höhlengruft hat zu erdämmern begonnen: in bläulichem Lichtscheine steigt Erda aus der Tiefe. Sie erscheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich.)

Erda.

Stark ruft das Lied;
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wissendem Schlaf:
wer scheucht den Schlummer mir?

Wanderer.

Der Weckrufer bin ich,
und Weisen üb' ich,
daß weithin wache
was fester Schlaf umschließt.
Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,
urweisen Rath zu gewinnen.
Kundiger giebt es

keine als dich:
bekannt ist dir
was die Tiefe birgt,
was Berg und Thal,
Luft und Wasser durchwebt.
Wo Wesen sind
weht dein Athem;
wo Hirne sinnen
haftet dein Sinn:
alles, sagt man,
sei dir bekannt.
Daß ich nun Kunde gewänne,
weckt' ich dich aus dem Schlaf.

Erda.

Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.
Doch wenn ich schlafe,
wachen Nornen:
sie weben das Seil,
und spinnen fromm was ich weiß: —
was frägst du nicht die Nornen?

Wanderer.

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
sie können nichts wenden noch wandeln;
doch deiner Weisheit
dankt' ich den Rath wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

Erda.

Männerthaten
umdämmern mir den Muth:
mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst
Ein Wunschmädchen
gebar ich Wotan:
der Helden Wal
hieß er für ihn sie küren
Kühn ist sie
und weise auch:
was weck'st du mich,
und fräg'st um Kunde
nicht Erda's und Wotan's Kind?

Wanderer.

Die Walküre mein'st du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo am stärksten er selbst sich bezwang:
was den Lenker der Schlacht
zu thun verlangte,
doch dem er wehrte —
— zuwider sich selbst —
allzu vertraut
wagte die trotzige
das für sich zu vollbringen,
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
strafte die Maid;
in ihr Auge drückt' er Schlaf;

auf dem Felsen schläft sie fest:
erwachen wird
die weihliche nur
um einen Mann zu minnen als Weib.
Frommten mir Fragen an sie?

Erda

(ist in Sinnen versunken, und beginnt erst nach längerem Schweigen).

Wirr wird mir's
seit ich erwacht:
wild und kraus
kreis't die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büßt' in Banden des Schlaf's,
als die wissende Mutter schlief?
Der den Trotz lehrte
straft den Trotz?
Der die That entzügelt
zürnt um die That?
Der das Recht wahrt
wehret dem Recht?
Der die Eide hütet
herrscht durch Meineid? —
Lass' mich wieder hinab:
Schlaf verschließe mein Wissen!

Wanderer.

Dich Mutter lass' ich nicht zieh'n,
da des Zaubers ich mächtig bin. —

Urwissend
stachest du einst
der Sorge Stachel
in Wotan's wagendes Herz:
mit Furcht vor schmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wissen,
daß Bangen band seinen Muth.
Bist du der Welt
weisestes Weib,
sage mir nun:
wie besiegt die Sorge der Gott?

Erda.

Du bist — nicht
was du dich nenn'st!
Was kam'st du störrischer Wilder
zu stören der Wala Schlaf?
Friedloser,
lass' mich frei!
Löse des Zaubers Zwang!

Wanderer.

Du bist — nicht
was du dich wähn'st!
Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:
dein Wissen verweht
vor meinem Willen.
Weißt du, was Wotan — will?
Dir unweisen

ruf' ich's in's Ohr,
daß du sorglos ewig nun schläf'st. —

Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es — will!
Was in Zwiespalt's wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wüthendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem wonnigsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an.
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnster Knabe,
meines Rathes bar,
errang des Niblungen Ring:
ledig des Neides,
liebesfroh,
erlahmt an dem Edlen
Alberich's Fluch;
denn fremd bleibt ihm die Furcht
Die du mir gebar'st,
Brünnhilde,
sie weckt hold sich der Held:
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltenthat. —
D'rum schlafe nun du,
schließe dein Auge;

träumend erschau' mein Ende!
Was jene auch wirken —
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott. —
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge!
Zu ewigem Schlaf
hinab! hinab! —
Dort seh' ich Siegfried nah'n. —

(Erda versinkt. Die Höhle ist wieder ganz finster geworden: an dem Gestein derselben lehnt sich der Wanderer an, und erwartet so Siegfried.)

(Monddämmerung erhellt die Bühne etwas. Das Sturmwetter hört ganz auf.)

Siegfried
(von rechts im Vordergrunde auftretend).

Mein Vög'lein schwebte mir fort; —
mit flatterndem Flug
und süßem Sang
wies es mir wonnig den Weg:
nun schwand es fern mir davon.
Am besten find' ich
selbst nun den Berg:
wohin mein Führer mich wies,
dahin wandr' ich jetzt fort.
(Er schreitet weiter nach hinten.)

Wanderer
(in seiner Stellung an der Höhle verbleibend).

Wohin, Knabe,
heißt dich dein Weg?

Siegfried.

Da redet's ja:
wohl räth das mir den Weg.—
Einen Felsen such' ich,
von Feuer ist der umwabert:
dort schläft ein Weib,
das ich wecken will.

Wanderer.

Wer sagt' es dir
den Fels zu suchen,
wer nach der Frau dich zu sehnen?

Siegfried.

Mich wies es ein singend
Waldvög'lein:
das gab mir gute Kunde.

Wanderer.

Ein Vög'lein schwatzt wohl manches;
kein Mensch doch kann's versteh'n:
wie mochtest du Sinn
dem Sange entnehmen?

Siegfried.

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurm's,
der mir vor Neidhöhl' erblaßte:
kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verstand ich der Vög'lein Gestimm'.

Wanderer.

Erschlug'st du den Riesen,
wer reizte dich,
den starken Wurm zu besteh'n?

Siegfried.

Mich führte Mime,
ein falscher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
zum Schwertschlag aber,
der ihn erschlug,
reizte der Wurm mich selbst;
seinen Rachen riß er mir auf.

Wanderer.

Wer schuf das Schwert
so scharf und hart,
daß der stärkste Feind ihm fiel?

Siegfried.

Das schweißt' ich mir selbst,

da's der Schmied nicht konnte:
schwertlos noch wär' ich wohl sonst.

Wanderer.

Doch wer schuf
die starken Stücken,
daraus das Schwert du geschweißt?

Siegfried.

Was weiß ich davon!
Ich weiß allein,
daß die Stücken nichts mir nützten,
schuf ich das Schwert mir nicht neu.

Wanderer
(bricht in ein freudig gemüthliches Lachen aus).

Das — mein' ich wohl auch!

Siegfried.

Was lach'st du mich aus?
Alter Frager,
hör' einmal auf;
lass' mich nicht lange mehr schwatzen!
Kannst du den Weg
mir weisen, so rede:
vermag'st du's nicht,
so halte dein Maul!

Wanderer.

Geduld, du Knabe!

Dünk' ich dich alt,
so sollst du mir Achtung bieten.

Siegfried.

Das wär' nicht übel!
So lang' ich lebe
stand mir ein Alter
stets im Wege:
den hab' ich nun fort gefegt.
Stemm'st du dort länger
dich steif mir entgegen —
sieh' dich vor, mein' ich,
daß du wie Mime nicht fähr'st!

(Er tritt näher an den Wanderer heran.)

Wie sieh'st du denn aus?
Was hast du gar
für 'nen großen Hut?
Warum hängt der dir so in's Gesicht?

Wanderer.

Das ist so Wand'rers Weise,
wenn dem Wind entgegen er geht.

Siegfried.

Doch darunter fehlt dir ein Auge!
Das schlug dir einer
gewiß schon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertrat'st?

Mach' dich jetzt fort!
Sonst möchtest du leicht
das and're auch noch verlieren.

Wanderer.

Ich seh', mein Sohn,
wo nichts du weißt,
da weißt du dir leicht zu helfen.
Mit dem Auge,
das als and'res mir fehlt,
erblick'st du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

Siegfried
(lacht).

Zum Lachen bist du mir lustig! —
Doch hör', nun schwatz' ich nicht länger;
geschwind zeig' mir den Weg,
deines Weges ziehe dann du!
Zu nichts and'rem
acht' ich dich nütz':
d'rum sprich, sonst spreng' ich dich fort!

Wanderer.

Kenntest du mich,
kühner Sproß,
den Schimpf — spartest du mir!
Dir so vertraut,
trifft mich schmerzlich dein Dräu'n.
Liebt' ich von je

deine lichte Art, –
Grauen auch zeugt' ihr
mein zürnender Grimm.
dem ich so hold bin,
allzu hehrer,
heut' nicht wecke mir Neid, —
er vernichtete dich und mich!

Siegfried.

Bleib'st du mir stumm,
störrischer Wicht?
Weich' von der Stelle!
Denn dorthin, ich weiß,
führt es zur schlafenden Frau:
so wies es mein Vög'lein,
das hier erst flüchtig entfloh.

(Es wird allmählich wieder ganz finster.)

Wanderer
(in Zorn ausbrechend).

Es floh dir zu seinem Heil;
den Herrn der Raben
errieth es hier:
weh' ihm, holen sie's ein! —
Den Weg, den es zeigte,
sollst du nicht zieh'n!

Siegfried.

Hoho! du Verbieter!
Wer bist du denn,
daß du mir wehren willst?

Wanderer.

Fürchte des Felsens Hüter!
Verschlossen hält
meine Macht die schlafende Maid:
wer sie erweckte,
wer sie gewänne,
machtlos macht' er mich ewig! —

Ein Feuermeer
umfluthet die Frau,
glühende Lohe
umleckt den Fels:
wer die Braut begehrt,
dem brennt entgegen die Brunst.

(Er winkt mit dem Speere.)

Blick' nach der Höh'!
Erlug'st du das Licht? —
Es wächst der Schein,
es schwillt die Gluth;
sengende Wolken,
wabernde Lohe,
wälzen sich brennend
und prasselnd herab.
Ein Licht-Meer
umleuchtet dein Haupt;
bald frißt und zehrt dich
zündendes Feuer: —
zurück denn, rasendes Kind!

Siegfried.

Zurück, du Prahler, mit dir!

Dort, wo die Brünste brennen,
zu Brünnhilde muß ich jetzt hin!

(Er schreitet darauf zu.)

Wanderer

(den Speer vorhaltend).

Fürchtest das Feuer du nicht,
so sperre mein Speer dir den Weg!
Noch hält meine Hand
der Herrschaft Haft;
das Schwert, das du schwing'st,
zerschlug einst dieser Schaft:
noch einmal denn
zerspring' es am ewigen Speer!

Siegfried

(das Schwert ziehend).

Meines Vaters Feind!
Find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache
gerieth mir das!
Schwing' deinen Speer:
in Stücken spalt' ihn mein Schwert!

(Er ficht mit dem Wanderer und haut ihm den Speer in Stücken. Furchtbarer Donnerschlag.)

Wanderer

(zurückweichend).

Zieh' hin! Ich kann dich nicht halten!

(Er verschwindet.)

Siegfried.

Mit zerfocht'ner Waffe
wich mir der Feige?

(Mit wachsender Helle haben sich Feuerwolken aus der Höhe des Hintergrundes herabgesenkt: die ganze Bühne erfüllt sich wie von einem wogenden Flammenmeere.)

Siegfried.

Ha, wonnige Gluth!
Leuchtender Glanz!
Strahlend offen
steht mir die Straße. —
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Lustig! lustig!
Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!

(Er setzt sein Horn an, und stürzt sich, seine Lockweise blasend, in das Feuer. — Die Lohe ergießt sich nun auch über den ganzen Vordergrund. Man hört Siegfried's Horn erst näher, dann ferner. — Die Feuerwolken ziehen immer von hinten nach vorn, so daß Siegfried, dessen Horn man wieder näher hört, sich nach hinten zu, die Höhe hinauf, zu wenden scheint.)

(Endlich beginnt die Gluth zu erbleichen; sie löst sich wie in einen feinen, durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten blauen Himmelsäther, im hellsten Tagesscheine, hervortreten läßt.) —

(Die Scene, von der das Gewölk gänzlich gewichen ist, stellt die Höhe eines Felsengipfels [wie im dritten Aufzuge der „Walküre"] dar: links der Ein=

gang eines natürlichen Felsengemaches; rechts breite Tannen; der Hintergrund ganz frei. — Im Vordergrunde, unter dem Schatten einer breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde, in tiefem Schlafe: sie ist in vollständiger, glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt.) —

(Siegfried ist soeben im Hintergrunde, am felsigen Saume der Höhe, angelangt. [Sein Horn hatte zuletzt wieder ferner geklungen, bis es ganz schwieg.] — Er blickt staunend um sich.)

Siegfried.

Selige Öde
auf sonniger Höh'!

(In den Tann hineinsehend.)

Was ruht dort schlummernd
im schattigen Tann? —
Ein Roß ist's,
rastend in tiefem Schlaf!

(Er betritt vollends die Höhe, und schreitet langsam weiter vor; als er Brünnhilde noch aus einiger Entfernung gewahrt, hält er verwundert an.)

Was strahlt mir dort entgegen? —
Welch' glänzendes Stahlgeschmeide!
Blendet mir noch
die Lohe den Blick? —

(Er tritt näher hinzu.)

Helle Waffen! —
Heb' ich sie auf?

(Er hebt den Schild ab, und erblickt Brünnhilde's Gesicht, das jedoch der Helm noch zum großen Theile verdeckt.)

Ha! in Waffen ein Mann: —
wie mahnt mich wonnig sein Bild! —
Das hehre Haupt
drückt wohl der Helm?

Leichter würd' ihm,
lös't' ich den Schmuck.

(Vorsichtig löst er den Helm und hebt ihn der Schlafenden vom Haupte ab: langes, lockiges Haar bricht hervor. — Siegfried erschrickt.)

Ach! — wie schön! —

(Er bleibt in den Anblick versunken.)

Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee:
leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!

(Er lauscht dem Athem.)

Von schwellendem Athem
schwingt sich die Brust: —
brech' ich die engende Brünne?

(Er versucht es mit großer Behutsamkeit — aber vergebens.)

Komm', mein Schwert,
schneide das Eisen!

(Er durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüstung, und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, so daß nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihm liegt. — Überrascht und staunend fährt er auf.)

Das ist kein Mann! — —
Brennender Zauber
zückt mir in's Herz;
feurige Angst
faßt meine Augen:
mir schwankt und schwindelt der Sinn! —
Wen ruf' ich zum Heil,

daß er mir helfe? —
Mutter! Mutter!
Gedenke mein'! —

(Er sinkt mit der Stirn an Brünnhilde's Busen. — Langes Schweigen. — Dann fährt er seufzend auf.)

Wie weck' ich die Maid,
daß sie die Augen mir öff'ne? —
Das Auge mir öff'nen?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
Ertrüg' ich das Licht? —
Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
sehrendes Sengen
zehrt meine Sinne:
am zagenden Herzen
zittert die Hand! —
Wie ist mir Feigem? —
Ist es das Fürchten? —
O Mutter! Mutter!
Dein muthiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau: —
die hat ihn das Fürchten gelehrt! —

Wie end' ich die Furcht?
Wie fass' ich Muth? —
Daß ich selbst erwache,
muß die Maid ich erwecken! — —

Süß erbebt mir
ihr blühender Mund:
wie mild erzitternd

mich zagen er reizt! —
Ach, dieses Athems
wonnig warmes Gedüft'! —

Erwache! erwache!
heiliges Weib! — —
Sie hört mich nicht. —
So saug' ich mir Leben
aus süßesten Lippen —
sollt' ich auch sterbend vergeh'n!

(Er küßt sie lange und inbrünstig. — Erschreckt fährt er dann in die Höhe: — Brünnhilde hat die Augen aufgeschlagen. — Staunend blickt er sie an. Beide verweilen eine Zeit lang in ihren gegenseitigen Anblick versunken.)

Brünnhilde

(langsam und feierlich sich zum Sitze aufrichtend).

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang' war mein Schlaf;
ich bin erwacht:
wer ist der Held,
der mich erweckt'?

Siegfried

(von ihrem Blicke und ihrer Stimme feierlich ergriffen)

Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den festen Helm:
Siegfried heiß' ich,
der dich erweckt.

Brünnhilde

(hoch aufgerichtet sitzend).

Heil euch, Götter!
Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End' ist nun mein Schlaf;
erwacht seh' ich:
Siegfried ist es,
der mich erweckt!

Siegfried

(in erhabenster Entzückung).

O Heil der Mutter,
die mich gebar;
Heil der Erde,
die mich genährt:
daß ich das Auge erschaut,
das jetzt mir Seligem strahlt!

Brünnhilde

(mit größter Bewegtheit).

O Heil der Mutter,
die dich gebar;
Heil der Erde,
die dich genährt:
nur dein Blick durfte mich schau'n,
erwachen durft' ich nur dir! —

O Siegfried! Siegfried!
Seliger Held!

Du Wecker des Lebens,
siegendes Licht!
O wüßtest du, Lust der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du war'st mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich zarten nährt' ich
noch eh' du gezeugt;
noch eh' du geboren
barg dich mein Schild:
so lang' lieb' ich dich, Siegfried!

Siegfried
(leise und schüchtern).

So starb nicht meine Mutter?
Schlief die minnige nur?

Brünnhilde
(lächelnd).

Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.
Du selbst bin ich,
wenn du mich selige lieb'st.
Was du nicht weißt,
weiß ich für dich:
doch wissend bin ich
nur — weil ich dich liebe. —

O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:

denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen durfte;
den ich nicht dachte,
sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büßte,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke —
dürftest du's lösen! —
mir war er nur Liebe zu dir.

Siegfried.

Wie Wunder tönt
was wonnig du sing'st;
doch dunkel dünkt mich der Sinn.
Deines Auges Leuchten
seh' ich licht;
deines Athems Wehen
fühl' ich warm;
deiner Stimme Singen
hör' ich süß:
doch was du singend mir sag'st,
staunend versteh' ich's nicht.
Nicht kann ich das Ferne

sinnig erfassen,
da all' meine Sinne
dich nur sehen und fühlen.
Mit banger Furcht
fesselst du mich:
du einz'ge hast
ihre Angst mich gelehrt.
Den du gebunden
in mächt'gen Banden,
birg meinen Muth mir nicht mehr!

Brünnhilde

(wehrt ihn sanft ab, und wendet ihren Blick nach dem Tann).

— Dort seh' ich Grane,
mein selig Roß:
wie weidet er munter,
der mit mir schlief!
Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

Siegfried.

Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
in brünstigem Durst
doch brennen die Lippen,
daß der Augen Weide sie labe!

Brünnhilde

(ihn mit der Hand bedeutend).

Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmte;

dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er schirmt, er birgt mich nicht mehr!

Siegfried.

Eine selige Maid
versehrte mein Herz;
Wunden dem Haupte
schlug mir ein Weib: —
ich kam ohne Schild und Helm!

Brünnhilde
(mit gesteigerter Wehmuth).

Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein scharfes Schwert
schnitt sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst't' es die Wehr: —
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

Siegfried.

Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
mir in die Brust
brach nun die Lohe,
es braus't mein Blut

in blühender Brunst;
ein zehrendes Feuer
ist mir entzündet:
die Gluth, die Brünnhild's
Felsen umbrann,
die brennt mir nun im Gebein! —
Du Weib, jetzt lösche den Brand!
Schweige die schäumende Gluth!

(Er umfaßt sie heftig: sie springt auf, wehrt ihm mit der höchsten Kraft der Angst, und entflieht nach der andern Seite.)

Brünnhilde.

Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall. —
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der schmählichen Noth!
Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

Siegfried.

Noch bist du mir
die träumende Maid:
Brünnhilde's Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! Sei mir ein Weib!

Brünnhilde.

Mir schwirren die Sinne;
mein Wissen schweigt:
soll mir die Weisheit schwinden?

Siegfried.

Sang'st du mir nicht,
dein Wissen sei
das Leuchten der Liebe zu mir?

Brünnhilde.

Trauriges Dunkel
trübt mir den Blick;
mein Auge dämmert,
das Licht verlischt:
Nacht wird's um mich;
aus Nebel und Grau'n
windet sich wüthend
ein Angstgewirr!
Schrecken schreitet
und bäumt sich empor!

(Sie birgt heftig die Augen mit den Händen.)

Siegfried

(löst ihr sanft die Hände vom Blicke).

Nacht umbangt
gebundene Augen;
mit den Fesseln schwindet
das finst're Grau'n:
tauch' aus dem Dunkel und sieh' —
sonnenhell leuchtet der Tag!

Brünnhilde

(in höchster Ergriffenheit).

Sonnenhell
leuchtet der Tag meiner Noth! —

O Siegfried! Siegfried!
Sieh' meine Angst!
Ewig war ich,
ewig wäre ich,
ewig in süß
sehnender Wonne —
doch ewig zu deinem Heil!

O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Lass', ach lass'!
Lasse von mir!
Nahe mir nicht
mit der wüthenden Nähe!
Zwinge mich nicht
mit dem brechenden Zwang!
Zertrümm're die Traute dir nicht! —

Sah'st du dein Bild
im klaren Bach?
Hat es dich frohen erfreut?
Rührtest zur Woge
das Wasser du auf;
zerflösse die klare
Fläche des Bach's:

dein Bild säh'st du nicht mehr,
nur der Welle schwankend Gewog'.
So berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
ewig licht
lach'st du aus mir
dann selig selbst dir entgegen,
froh und heiter ein Held! —
O Siegfried! Siegfried!
Leuchtender Sproß!
Liebe — dich,
und lasse von mir:
vernichte dein Eigen nicht!

Siegfried.

Dich — lieb' ich:
o liebtest mich du!
Nicht hab' ich mehr mich:
o hätte ich dich! —
Ein herrlich Gewässer
wogt vor mir;
mit allen Sinnen
seh' ich nur sie,
die wonnig wogende Welle:
brach sie mein Bild,
so brenn' ich nun selbst,
sengende Gluth
in der Fluth zu kühlen;
ich selbst, wie ich bin,
spring' in den Bach: —
o daß seine Wogen
mich selig verschlängen,

mein Sehnen schwänd' in der Fluth! —
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lebe und lache,
süßeste Lust!
Sei mein! sei mein! sei mein!

Brünnhilde.

O Siegfried! Dein —
war ich von je!

Siegfried.

War'st du's von je,
so sei es jetzt!

Brünnhilde.

Dein werde ich
ewig sein!

Siegfried.

Was du sein wirst,
sei es mir heut'!
Faßt dich mein Arm,
umschling' ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Athem sich;
Aug' in Auge,
Mund an Mund:

dann bist du mir,
was bang du mir war'st und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?

(Er hat sie umfaßt.)

Brünnhilde.

Ob jetzt ich dein? —

Göttliche Ruhe
ras't mir in Wogen;
keusches Licht
lodert in Gluthen;
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!

Ob jetzt ich dein? —

O Siegfried! Siegfried!
Sieh'st du mich nicht?
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrenn'st du nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
fühl'st du es nicht?
Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wüthende Weib?

Siegfried.

Ha! —
Wie des Blutes Ströme sich zünden;
wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen —
kehrt mir zurück
mein kühner Muth,
und das Fürchten, ach!
das nie ich gelernt —
das Fürchten, das du
kaum mich gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt —
ich Dummer vergaß es schon wieder!

(Er läßt bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich los.)

Brünnhilde

(im höchsten Liebesjubel wild auflachend).

O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaten
thöriger Hort!
Lachend muß ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend lass' uns verderben —
lachend zu Grunde geh'n!

Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub
deine stolze Burg!
Leb' wohl, prangende

Götter-Pracht!
Ende in Wonne,
du ewig Geschlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
das Runenseil!
Götter-Dämm'rung,
dunk'le herauf!
Nacht der Vernichtung,
neb'le herein! —
Mir strahlt zur Stunde
Siegfried's Stern;
er ist mir ewig,
er ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

Siegfried
(mit Brünnhilde zugleich).

Lachend erwach'st
du wonnige mir:
Brünnhilde lebt!
Brünnhilde lacht! —
Heil der Sonne,
die uns bescheint!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!
Heil dem Licht,
das der Nacht enttaucht!
Heil der Welt,

der Brünnhild' erwacht!
Sie wacht! sie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend strahlt
mir Brünnhilde's Stern!
Sie ist mir ewig,
sie ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

(Brünnhilde stürzt sich in Siegfried's Arme.)

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Tag:

Götterdämmerung.

Personen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.
Brünnhilde.
Gutrune.
Waltraute.
Die Nornen.
Die Rheintöchter.
Mannen. Frauen.

Vorspiel.

Auf dem Walkürenfelsen.

(Die Scene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages. — Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein auf.)

Die drei Nornen.

(Hohe Frauengestalten in langen, dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste [älteste] lagert im Vordergrunde rechts unter der breitästigen Tanne; die zweite [jüngere] ist an einer Steinbank vor dem Felsengemache hingestreckt; die dritte [jüngste] sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhensaumes. — Eine Zeit lang herrscht düsteres Schweigen.)

Die erste Norn

(ohne sich zu bewegen).

Welch' Licht leuchtet dort?

Die zweite.

Dämmert der Tag schon auf?

Die dritte.

Loge's Heer
umlodert feurig den Fels.
Noch ist's Nacht:
was spinnen und singen wir nicht?

Die zweite
(zur ersten).

Wollen wir singen und spinnen,
woran spann'st du das Seil?

Die erste Norn
(erhebt sich, und knüpft während ihres Gesanges ein goldenes Seil mit dem einen Ende an einen Ast der Tanne).

So gut und schlimm es geh',
schling' ich das Seil, und singe. —

An der Welt-Esche
wob ich einst,
da groß und stark
dem Stamm entgrünte
weihlicher Äste Wald;
im kühlen Schatten
schäumt' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell':
da sang ich heiligen Sinn. —

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines

zahlt' er als ewigen Zoll:
    von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast;
    eines Speeres Schaft
entschnitt der Starke dem Stamm. —

In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürr darbte der Baum:
    traurig versiegte
    des Quelles Trank;
    trüben Sinnes
    ward mein Sang.
    Doch web' ich heut'
an der Welt-Esche nicht mehr,
    muß mir die Tanne
taugen zu fesseln das Seil:
    singe, Schwester, —
    — dir schwing' ich's zu —
weißt du wie das ward?

Die zweite Norn

(während sie das zugeworfene Seil um einen hervorspringenden Felsstein am Eingange des Gemaches windet).

    Treu berath'ner
    Verträge Runen
    schnitt Wotan
    in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.
    Ein kühner Held

zerhieb im Kampfe den Speer;
in Trümmern sprang
der Verträge heiliger Haft. —
Da hieß Wotan
Walhall's Helden
der Welt=Esche
welkes Geäst
mit dem Stamm in Stücke zu fällen:
die Esche sank;
ewig versiegte der Quell! —
Fess'le ich heut'
an dem scharfen Fels das Seil:
singe, Schwester,
— dir schwing' ich's zu —
weißt du wie das wird?

Die dritte Norn

(das Seil empfangend, und dessen Ende hinter sich werfend).

Es ragt die Burg,
von Riesen gebaut:
mit der Götter und Helden
heiliger Sippe
sitzt dort Wotan im Saal.
Gehau'ner Scheite
hohe Schicht
ragt zu Hauf'
rings um die Halle:
die Welt=Esche war dieß sonst!
Brennt das Holz
heilig brünstig und hell,
sengt die Gluth

fehrend den glänzenden Saal:
der ewigen Götter Ende
dämmert ewig da auf. —

Wisset ihr noch,
so windet von neuem das Seil;
von Norden wieder
werf' ich's dir nach:
spinne, Schwester, und singe!

(Sie hat das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten Norn zugeworfen.)

Die erste Norn

(löst das Seil vom Zweige, und knüpft es während des folgenden Gesanges wieder an einen andern Ast).

Dämmert der Tag?
oder leuchtet die Lohe?
Getrübt trügt sich mein Blick;
nicht hell eracht' ich
das heilig Alte,
da Loge einst
brannte in lichter Brunst: —
weißt du was aus ihm ward?

Die zweite Norn

(das zugeworfene Seil wieder um den Stein windend).

Durch des Speeres Zauber
zähmte ihn Wotan;
Räthe raunt' er dem Gott:
an des Schaftes Runen,
frei sich zu rathen,

nagte zehrend sein Zahn.
Da mit des Speeres
zwingender Spitze
bannte ihn Wotan,
Brünnhilde's Fels zu umbrennen: —
weißt du was aus ihm wird?

Die dritte Norn

(das zugeschwungene Seil wieder hinter sich werfend).

Des zerschlag'nen Speeres
stechende Splitter
taucht einst Wotan
dem Brünstigen tief in die Brust:
zehrender Brand
zündet da auf;
den wirft der Gott
in der Welt-Esche
zu Hauf' geschichtete Scheite. —
Wollt ihr wissen
wann das wird,
schwingt mir, Schwestern, das Seil!

(Sie wirft das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten zu.)

Die erste Norn

(das Seil von neuem anknüpfend).

Die Nacht weicht;
nichts mehr gewahr' ich:
des Seiles Fäden
find' ich nicht mehr;
verflochten ist das Geflecht.

Ein wüstes Gesicht
wirrt mir wüthend den Sinn: —
das Rheingold
raubte Alberich einst: —
weißt du was aus ihm ward?

Die zweite Norn

mit mühvoller Hast das Seil um den Stein windend).

Des Steines Schärfe
schnitt in das Seil;
nicht fest spannt mehr
der Fäden Gespinnst:
verwirrt ist das Geweb'.
Aus Neid und Noth
ragt mir des Niblungen Ring: —
ein rächender Fluch
nagt meiner Fäden Geflecht:
weißt du was daraus wird?

Die dritte Norn

(das zugeworfene Seil hastig fassend).

Zu locker das Seil!
Mir langt es nicht:
soll ich nach Norden
neigen das Ende,
straffer sei es gestreckt!

(Sie zieht gewaltsam das Seil an: dieses reißt in der Mitte.)

Die zweite.

Es riß!

Die dritte.

Es riß!

Die erste.

Es riß!

(Erschreckt sind die drei Nornen aufgefahren und nach der Mitte der Bühne zusammengetreten: sie fassen die Stücken des zerrissenen Seiles und binden damit ihre Leiber an einander.)

Die drei Nornen.

Zu End' ewiges Wissen!
Der Welt melden
Weise nichts mehr: —
hinab zur Mutter, hinab!

(Sie verschwinden.)

(Der Tag, der zuletzt immer heller gedämmert, bricht vollends ganz an, und dämpft den Feuerschein in der Tiefe.)

Siegfried und Brünnhilde

(treten aus dem Steingemache auf. Siegfried ist in vollen Waffen, Brünnhilde führt ihr Roß am Zaume).

Brünnhilde.

Zu neuen Thaten,
theurer Helde,
wie liebt' ich dich —

ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen
macht mich säumen:
daß dir zu wenig
mein Werth gewann!

Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll;
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft:
mög'st du die Arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen —
nicht geben mehr kann!

Siegfried.

Mehr gab'st du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;

eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken!

Brünnhilde.

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Thaten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Fels es rings umbrann —

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlaf du fandest,
der den festen Helm du erbrach'st —

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide,
die uns einen;
gedenk' der Treue,
die wir tragen;
gedenk' der Liebe,
der wir leben:

Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Brust! —

Siegfried.

Lass' ich, Liebste, dich hier
in der Lohe heiliger Hut,
zum Tausche deiner Runen
reich' ich dir diesen Ring.
Was der Thaten je ich schuf,
dess' Tugend schließt er ein;
ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang' ihn bewacht.
Nun wahre du seine Kraft
als Weihe-Gruß meiner Treu'!

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut:
für den Ring nun nimm auch mein Roß!
Ging sein Lauf mit mir
einst kühn durch die Lüfte —
mit mir
verlor es die mächt'ge Art;
über Wolken hin
auf blitzenden Wettern
nicht mehr
schwingt es sich muthig des Weg's.
Doch wohin du ihn führ'st
— sei es durch's Feuer —
grauenlos folgt dir Grane;
denn dir, o Helde,

soll er gehorchen!
Du hüt' ihn wohl;
er hört dein Wort: —
o bringe Grane
oft Brünnhilde's Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
soll so ich Thaten noch wirken?
Meine Kämpfe kiesest du,
meine Siege kehren zu dir?
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm,
nicht Siegfried acht' ich mich mehr:
ich bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O wär' Brünnhild' deine Seele!

Siegfried.

Durch sie entbrennt mir der Muth.

Brünnhilde.

So wär'st du Siegfried und Brünnhilde.

Siegfried.

Wo ich bin, bergen sich beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felsensaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns zwei.

Brünnhilde.

O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild',
prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

Brünnhilde.

Heil dir, Siegfried,
siegender Stern!
Heil, strahlendes Leben!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab; Brünnhilde blickt ihm vom Höhensaume lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört man Siegfried's Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

Erster Aufzug.

Die Halle der Gibichungen am Rhein.

(Sie ist dem Hintergrunde zu ganz offen; diesen nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein; felsige Anhöhen umgränzen den Raum.)

Gunther, Hagen und Gutrune.

(Gunther und Gutrune auf dem Hochsitze, vor dem ein Tisch mit Trinkgeräth steht; Hagen sitzt davor.)

Gunther.

Nun hör', Hagen!
Sage mir, Held:
sitz' ich selig am Rhein,
Gunther zu Gibich's Ruhm?

Hagen.

Dich ächt genannten
acht' ich zu neiden:

die beid' uns Brüder gebar,
Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.

Gunther.

Dich neide ich:
nicht neide mich du!
Erbt' ich Erstlingsart,
Weisheit ward dir allein:
Halbbrüder-Zwist
bezwang sich nie besser;
deinem Rath nur red' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So schelt' ich den Rath,
da schlecht noch dein Ruhm:
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung noch nicht gewann.

Gunther.

Verschwieg'st du sie,
so schelte auch ich.

Hagen.

In sommerlich reifer Stärke
seh' ich Gibich's Stamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gutrun', ohne Mann.

Gunther.

Wen räth'st du nun zu frei'n,
daß uns'rem Ruhm' es fromm'?

Hagen.

Ein Weib weiß ich,
das hehrste der Welt: —
auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier sein.

Gunther.

Vermag das mein Muth zu besteh'n?

Hagen.

Einem Stärk'ren noch ist's nur bestimmt.

Gunther.

Wer ist der streitlichste Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälsungen Sproß:
der ist der stärkste Held.
Ein Zwillingspaar,
von Liebe bezwungen,
Siegmund und Sieglinde
zeugten den ächtesten Sohn:
der im Walde mächtig erwuchs,
den wünsch' ich Gutrun' zum Mann.

Gutrune.

Welche That schuf er so tapfer,
daß als herrlichster Held er genannt?

Hagen.

Vor Neidhöhle
den Niblungenhort
bewachte ein ries'ger Wurm:
Siegfried schloß ihm
den freislichen Schlund,
erschlug ihn mit siegendem Schwert.
Solch' ungeheurer That
enttagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von dem Niblungenhort vernahm ich:
er wahrt den neidlichsten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen wüßt',
dem neigte sich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht sind die Niblungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild' gewänne nur er?

Hagen.

Keinem and'ren wiche die Brunst.

Gunther

(unwillig sich vom Sitze erhebend).

Wie weck'st du Zweifel und Zwist!
Was ich nicht zwingen soll,
danach zu verlangen
mach'st du mir Lust?

Hagen.

Brächte Siegfried
die Braut dir heim,
wär' dann Brünnhild' nicht dein?

Gunther

(bewegt in der Halle auf und ab schreitend).

Was zwänge den frohen Mann
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gutrun' zuvor.

Gutrune.

Du Spötter, böser Hagen!
Wie sollt' ich Siegfried binden?
Ist er der herrlichste

Held der Welt,
der Erde holdeste Frauen
friedeten längst ihn schon.

Hagen.

Gedenk' des Trankes im Schrein;
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, deſſ' du verlang'ſt,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein,
genöſſ' er des würzigen Trankes,
daß vor dir ein Weib er erſah,
daß je ein Weib ihm genaht —
vergeſſen müßt' er deſſ' ganz. —
Nun redet: —
wie dünkt euch Hagen's Rath?

Gunther

(der wieder an den Tiſch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerkſam zugehört hat).

Geprieſen ſei Grimhild',
die uns den Bruder gab!

Gutrune.

Möcht' ich Siegfried je erſeh'n!

Gunther.

Wie ſuchten wir ihn auf?

Hagen.

Jagt er auf Thaten

wonnig umher,
zum engen Tann
wird ihm die Welt:
wohl stürmt er in rastloser Jagd
auch zu Gibich's Strand an den Rhein.

Gunther.

Willkommen hieß' ich ihn gern.

(Siegfried's Horn läßt sich von Ferne vernehmen. — Sie lauschen.)

Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen

(ist an das Ufer gegangen, späht den Fluß hinab und ruft zurück).

In einem Nachen Held und Roß:
der bläs't so munter das Horn. —

Ein gemächlicher Schlag
wie von müss'ger Hand
treibt jach den Kahn
gegen den Strom;
so rüstiger Kraft
in des Ruders Schwung
rühmt sich nur der,
der den Wurm erschlug: —
Siegfried ist's, sicher kein and'rer!

Gunther.

Jagt er vorbei?

Hagen

(durch die hohlen Hände nach dem Flusse zu rufend).

Hoiho! Wohin,
du heit'rer Held?

Siegfried's Stimme

(aus der Ferne, vom Flusse her).

Zu Gibich's starkem Sohne.

Hagen.

In seine Halle entbiet' ich dich:
hieher! hier lege an!
Heil Siegfried! theurer Held!

Siegfried

(legt an).

(Gunther ist zu Hagen an das Ufer getreten. Gutrune erblickt Siegfried vom Hochsitze aus, heftet eine Zeit lang in freudiger Überraschung den Blick auf ihn, und als die Männer dann näher zur Halle schreiten, entfernt sie sich, in sichtbarer Verwirrung, nach links durch eine Thüre in ihr Gemach.)

Siegfried

(der sein Roß an das Land geführt, und jetzt ruhig an ihm lehnt).

Wer ist Gibich's Sohn?

Gunther.

Gunther, ich, den du such'st.

Siegfried.

Dich hört' ich rühmen
weit am Rhein:
nun ficht mit mir,
oder sei mein Freund!

Gunther.

Lass' den Kampf:
sei willkommen!

Siegfried.

Wo berg' ich mein Roß?

Hagen.

Ich biet' ihm Rast.

Siegfried.

Du rief'st mich Siegfried:
sah'st du mich schon?

Hagen.

Ich kannte dich nur
an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane!
Du hieltest nie

von edlerer Zucht
am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab, und kehrt bald darauf wieder zurück. Gunther schreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters;
wohin du schreitest,
was du sieh'st,
das achte nun dein Eigen:
dein ist mein Erbe,
Land und Leute —
hilf, mein Leib, meinem Eide! —
mich selbst geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
einzig erbt' ich
den eig'nen Leib;
lebend zehr' ich den auf.
Nur ein Schwert hab' ich,
selbst geschmiedet —
hilf, mein Schwert, meinem Eide! —
das biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen stehend).

Doch des Niblungen-Hortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.

Des Schatzes vergaß ich fast:
so schätz' ich sein müss'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm es einst bewacht.

Hagen.

Und nichts entnahm'st du ihm?

Siegfried

(auf das stählerne Netzgewirk deutend, das er im Gürtel hängen hat).

Dieß Gewirk, unkund seiner Kraft.

Hagen.

Den Tarnhelm kenn' ich,
der Niblungen künstliches Werk:
er taugt, bedeckt er dein Haupt,
dir zu tauschen jede Gestalt;
verlangt dich's an fernsten Ort,
er entführt flugs dich dahin. —
Sonst nichts entnahm'st du dem Hort?

Siegfried.

Einen Ring.

Hagen.

Den hütest du wohl?

Siegfried.

Den hütet ein hehres Weib.

Hagen
(für sich).

Brünnhilde! . . .

Gunther.

Nicht, Siegfried, sollst du mir tauschen:
Tand gäb' ich für dein Geschmeid',
nähm'st all' mein Gut du dafür!
Ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen ist zu Gutrune's Thüre gegangen, und öffnet sie jetzt. Gutrune tritt heraus: sie trägt ein gefülltes Trinkhorn, und naht damit Siegfried.)

Gutrune.

Willkommen, Gast,
in Gibich's Haus!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried

(neigt sich ihr freundlich, und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor sich hin, und sagt leise):

Vergäß' ich alles
was du gab'st,
von einer Lehre
lass' ich nie: —
den ersten Trunk
zu treuer Minne,
Brünnhilde, bring' ich dir!

(Er trinkt, und reicht das Horn Gutrune zurück, welche, verschämt und verwirrt, ihre Augen vor ihm niederschlägt.)

Siegfried

(mit schnell entbrannter Leidenschaft den Blick auf sie heftend).

Die so mit dem Blitz
den Blick du mir seng'st,
was senk'st du dein Auge vor mir?

Gutrune

(schlägt, erröthend, das Auge zu ihm auf).

Siegfried.

Ha, schönstes Weib!
Schließe den Blick!
Das Herz in der Brust
brennt mir sein Strahl:
zu feurigen Strömen fühl' ich
zehrend ihn zünden mein Blut! —

(Mit bebender Stimme.)

Gunther — wie heißt deine Schwester?

Gunther.

Gutrune.

Siegfried.

Sind's gute Runen,
die ihrem Aug' ich entrathe? —

(Er faßt Gutrune mit feurigem Ungestüm bei der Hand.)

Deinem Bruder bot ich mich zum Mann;
der stolze schlug mich aus: —

trüg'st du, wie er, mir Übermuth,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gutrune

(neigt demüthig das Haupt, und mit einer Gebärde, als fühle sie sich seiner nicht werth, verläßt sie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried

(blickt ihr, wie fest gezaubert, nach, von Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet; dann, ohne sich umzuwenden, frägt er):

Hast du, Gunther, ein Weib?

Gunther.

Nicht freit' ich noch,
und einer Frau
soll ich mich schwerlich freu'n!
Auf eine setzt' ich den Sinn,
die kein Rath je mir erringt.

Siegfried

(lebhaft sich zu ihm wendend).

Was wär' dir versagt,
steh' ich dir bei?

Gunther.

Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal —

Siegfried

(verwundert, und wie um eines längst Vergessenen sich zu entsinnen, wiederholt leise):

„Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal" . .?

Gunther.

Nur wer durch das Feuer bricht —

Siegfried

(hastig einfallend und schnell nachlassend).

„Nur wer durch das Feuer bricht“..?

Gunther.

— darf Brünnhilde's Freier sein.

Siegfried

(drückt durch eine schweigende Gebärde aus, daß bei Nennung von Brünnhilde's Namen die Erinnerung ihm vollends ganz schwindet).

Gunther.

Nun darf ich den Fels nicht erklimmen;
das Feuer verglimmt mir nie!

Siegfried

(heftig auffahrend).

Ich — fürchte kein Feuer:
für dich frei' ich die Frau;
denn dein Mann bin ich,
und mein Muth ist dein —
erwerb' ich Gutrun' zum Weib.

Gunther.

Gutrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.

Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.

Wie willst du sie täuschen?

Siegfried.

Durch des Tarnhelm's Trug
tausch' ich mir deine Gestalt.

Gunther.

So stelle Eide zum Schwur!

Siegfried.

Blut-Brüderschaft
schwöre ein Eid!

(Hagen füllt ein Trinkhorn mit frischem Wein; Siegfried und Gunther ritzen sich mit ihren Schwerten die Arme, und halten diese einen Augenblick über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.

Blühenden Lebens
labendes Blut
träufelt' ich in den Trank:
bruder-brünstig
muthig gemischt,
blüht im Trank unser Blut.
Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund

Blut-Brüderschaft heut'!
Bricht ein Bruder den Bund,
trügt den treuen der Freund:
was in Tropfen hold
heute wir tranken,
in Strahlen ström' es dahin,
fromme Sühne dem Freund!
So — biet' ich den Bund:
so — trink' ich dir Treu'!

(Sie trinken nach einander, jeder zur Hälfte; dann zerschlägt Hagen, der während des Schwures zur Seite gelehnt, mit seinem Schwerte das Horn. Siegfried und Gunther reichen sich die Hände.)

Siegfried

(zu Hagen).

Was nahm'st du am Eide nicht Theil?

Hagen.

Mein Blut verdärb' euch den Trank!
Nicht fließt mir's ächt
und edel wie euch;
störrisch und kalt
stockt's in mir;
nicht will's die Wange mir röthen.
D'rum bleib' ich fern
vom feurigen Bund.

Gunther.

Lass' den unfrohen Mann!

Siegfried.

Frisch auf die Fahrt!
Dort liegt mein Schiff;
schnell führt es zum Felsen:
eine Nacht am Ufer
harr'st du im Nachen:
die Frau fähr'st du dann heim.

Gunther.

Rastest du nicht zuvor?

Siegfried.

Um die Rückkehr ist's mir jach.

(Er geht zum Ufer.)

Gunther.

Du Hagen, bewache die Halle!

(Er folgt Siegfried.)

(Gutrune erscheint an der Thüre ihres Gemaches.)

Gutrune.

Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.

Zu Schiff, Brünnhild' zu frei'n.

Gutrune.

Siegfried?

Hagen.

Sieh', wie's ihn treibt
zum Weib dich zu gewinnen!

(Er setzt sich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

Gutrune.

Siegfried — mein!

(Sie geht, lebhaft erregt, in ihr Gemach zurück.)

Hagen
(nach längerem Stillschweigen).

Hier sitz' ich zur Wacht,
wahre den Hof,
wehre die Halle dem Feind: —
Gibich's Sohne
wehet der Wind;
auf Werben fährt er dahin.
Ihm führt das Steuer
ein starker Held,
Gefahr ihm will er besteh'n:
die eig'ne Braut
ihm bringt er zum Rhein;
mir aber bringt er — den Ring. —
Ihr freien Söhne,
frohe Gesellen,
segelt nur lustig dahin!
Dünkt er euch niedrig,
ihr dient ihm doch —
des Niblungen Sohn'.

(Ein Teppich schlägt vor der Scene zusammen, und verschließt die Bühne. Nachdem der Schauplatz verwandelt ist, wird der Teppich, der zuvor den Vordergrund der Halle einfaßte, gänzlich aufgezogen.)

Die Felsenhöhe

(wie im Vorspiel).

Brünnhilde

(sitzt am Eingange des Steingemaches, und betrachtet in stummem Sinnen Siegfried's Ring; von wonniger Erinnerung überwältigt bedeckt sie ihn dann mit Küssen, — als sie plötzlich ein fernes Geräusch vernimmt: sie lauscht, und späht zur Seite in den Hintergrund).

Altgewohntes Geräusch
raunt meinem Ohr die Ferne: —
ein Luftroß jagt
im Laufe daher;
auf der Wolke fährt es
wetternd zum Fels! —
Wer fand mich einsame auf?

Waltraute's Stimme

(aus der Ferne).

Brünnhilde! Schwester!
Schläf'st oder wach'st du?

Brünnhilde

(fährt vom Sitze auf).

Waltraute's Ruf,
so wonnig mir kund! —

Komm'st du, Schwester,
schwing'st du kühn dich zu mir?

(In die Scene rufend.)

Dort im Tann
— dir noch vertraut —
steige vom Roß
und stell' den Renner zu Ruh'! —

Komm'st du zu mir?
Bist du so kühn?
Mag'st ohne Grauen
Brünnhild' bieten den Gruß?

(Waltraute ist aus dem Tann hastig aufgetreten; Brünnhilde ist ihr stürmisch entgegengeeilt: diese beachtet in der Freude nicht die ängstliche Scheu Waltraute's.)

Waltraute.

Einzig nur dir
galt meine Eile.

Brünnhilde

(in höchster freudiger Aufgeregtheit).

So wagtest du, Brünnhild' zu lieb,
Walvater's Bann zu brechen?
Oder wie? o sag'!
wär' wider mich
Wotan's Sinn erweicht? —
Als dem Gott entgegen
Siegmund ich schützte,
fehlend — ich weiß —
erfüllt' ich doch seinen Wunsch:

daß sein Zorn sich verzogen,
weiß ich auch;
denn verschloß er mich gleich in Schlaf,
fesselt' er mich auf den Fels,
wies er dem Mann mich zur Magd,
der am Weg' mich fänd' und erweckt' —
meiner bangen Bitte
doch gab er Gunst:
mit zehrendem Feuer
umzog er den Fels,
dem Zagen zu wehren den Weg.
So zur Seligsten
schuf mich die Strafe:
der herrlichste Held
gewann mich zum Weib;
in seiner Liebe
leucht' ich und lache nun auf. —
Lockte dich Schwester mein Loos?
An meiner Wonne
willst du dich weiden,
theilen, was mich betraf?

Waltraute.

Theilen den Taumel,
der dich Thörin erfaßt? —
Ein and'res bewog mich in Angst
zu brechen Wotan's Gebot.

Brünnhilde.

Angst und Furcht
fesselt dich Arme?

So verzieh der Strenge noch nicht?
Du zag'st vor des Strafenden Zorn?

Waltraute.

Dürft' ich ihn fürchten,
meiner Angst fänd' ich ein End'!

Brünnhilde.

Staunend versteh' ich dich nicht!

Waltraute.

Wehr' deiner Wallung:
achtsam höre mich an!
Nach Walhall wieder
drängt mich die Angst,
die von Walhall hieher mich trieb.

Brünnhilde
(erschrocken).

Was ist's mit den ewigen Göttern?

Waltraute.

Höre mit Sinn was ich sage! —
Seit er von dir geschieden,
zur Schlacht nicht mehr
schickte uns Wotan;
irr und rathlos
ritten wir ängstlich zu Heer.
Walhall's muthige Helden

mied Walvater:
einsam zu Roß
ohne Ruh' und Rast
durchschweift' er als Wand'rer die Welt.
Jüngst kehrte er heim;
in der Hand hielt er
seines Speeres Splitter:
die hatte ein Held ihm geschlagen.
Mit stummem Wink
Walhall's Starke
wies er zum Forst,
die Welt-Esche zu fällen;
des Stammes Scheite
hieß er sie schichten
zum ragenden Hauf'
rings um der Seligen Saal.
Der Götter Rath
ließ er berufen;
den Hochsitz nahm
heilig er ein:
ihm zu Seiten
hieß er die bangen sich setzen,
in Ring und Reih'
die Hall' erfüllen die Helden.
So — sitzt er,
sagt kein Wort,
auf hehrem Stuhle
stumm und ernst,
des Speeres Splitter
fest in der Faust;
Holda's Äpfel
rührt er nicht an:

Staunen und Bangen
binden starr die Götter. —
Seiner Raben beide
sandt' er auf Reise:
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal
— zum letzten Mal —
lächelte ewig der Gott. —
Seine Knie' umwindend
liegen wir Walküren:
blind bleibt er
den flehenden Blicken;
uns alle verzehrt
Zagen und endlose Angst.
An seine Brust
preßt' ich mich weinend:
da brach sich sein Blick —
er gedachte, Brünnhilde, dein'!
Tief seufzte er auf,
schloß das Auge,
und wie im Traume
raunt' er das Wort: —
„des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie zurück,
von des Fluches Last
erlös't wär' Gott und Welt!" —
Da sann ich nach:
von seiner Seite
durch stumme Reihen
stahl ich mich fort;
in heimlicher Hast

bestieg ich mein Roß,
und ritt im Sturme zu dir.
Dich, o Schwester,
beschwör' ich nun:
was du vermag'st,
vollführ' es dein Muth!
Ende der Ewigen Qual!

Brünnhilde.

Welch' banger Träume Mären
meldest du traurige mir!
Der Götter heiligem
Himmels-Nebel
bin ich Thörin enttaucht:
nicht fass' ich, was ich erfahre.
Wirr und wüst
scheint mir dein Sinn;
in deinem Aug'
— so übermüde —
glänzt flackernde Gluth:
mit blasser Wange
du bleiche Schwester,
was willst du wilde von mir?

Waltraute
(mit unheimlicher Hast).

An deiner Hand der Ring —
er ist's: hör' meinen Rath!
für Wotan wirf ihn von dir!

Brünnhilde.

Den Ring — von mir?

Waltraute.

Den Rheintöchtern gieb ihn zurück!

Brünnhilde.

Den Rheintöchtern — ich — den Ring?
Siegfried's Liebespfand? —
Bist du von Sinnen?

Waltraute.

Hör' mich! hör' meine Angst!
Der Welt Unheil
haftet sicher an ihm: —
wirf ihn von dir
fort in die Welle!
Walhall's Elend zu enden,
den verfluchten wirf in die Fluth!

Brünnhilde.

Ha! weißt du, was er mir ist?
Wie kannst du's fassen,
fühllose Maid! —
Mehr als Walhall's Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —
ist mir der Ring:
ein Blick auf sein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz —
gilt mir werther
als aller Götter
ewig währendes Glück!
Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfried's Liebe:

Siegfried's Liebe
— o ließ' sich die Wonne dir sagen! —
sie — wahrt mir der Reif.

Geh' heim zu der Götter
heiligem Rath;
von meinem Ringe
raun' ihnen zu:
die Liebe ließe ich nicht,
mir nähmen nie sie die Liebe —
stürzt auch in Trümmern
Walhall's strahlende Pracht!

Waltraute.

Dieß deine Treue?
So in Trauer
entläss'st du lieblos die Schwester?

Brünnhilde.

Schwinge dich fort;
fliege zu Roß:
den Ring entführ'st du mir nicht!

Waltraute.

Wehe! Wehe!
Weh' dir, Schwester!
Walhall's Göttern Weh'!

(Sie stürzt fort; man hört sie schnell — wie zu Roß — vom Tann aus fortbrausen.)

Brünnhilde

(blickt einer davonjagenden, hell erleuchteten Gewitterwolke nach, die sich bald gänzlich in der Ferne verliert).

Blitzend Gewölk,
vom Wind geblasen,
stürme dahin:
zu mir nie steu're mehr her! —

(Es ist Abend geworden: aus der Tiefe leuchtet der Feuerschein stärker auf.)

Abendlich Dämmern
deckt den Himmel:
heller leuchtet
die hütende Lohe herauf. —
Was leckt so wüthend
die lodernde Welle zum Wall?
Zur Felsenspitze
wälzt sich der feurige Schwall. —

(Man hört aus der Tiefe Siegfried's Hornruf nahen. Brünnhilde lauscht, und fährt dann entzückt auf.)

Siegfried!...
Siegfried zurück?
Seinen Ruf sendet er her!...
Auf! — Auf, ihm entgegen!
In meines Gottes Arm!

(Sie stürzt in höchstem Entzücken dem Hintergrunde zu. Feuerflammen schlagen über den Höhensaum auf: aus ihnen springt

Siegfried

auf einen hoch ragenden Felsstein empor, worauf die Flammen wieder zurückweichen, und abermals nur aus der Tiefe des Hintergrundes heraufleuchten.)

(Siegfried, auf dem Haupte den Tarnhelm, der ihm bis zur Hälfte das Gesicht verdeckt und nur die Augen frei läßt, erscheint in Gunther's Gestalt.)

Brünnhilde

(voll Entsetzen zurückweichend).

Verrath? — Wer drang zu mir?

(Sie flieht bis in den Vordergrund, und heftet von da aus in sprachlosem Erstaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried

(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet sie lange, auf seinen Schild gelehnt; dann redet er sie mit verstellter — tieferer — Stimme an).

Brünnhild'! Ein Freier kam,
den dein Feuer nicht geschreckt.
Dich werb' ich nun zum Weib;
du folge willig mir!

Brünnhilde

(heftig zitternd).

Wer ist der Mann,
der das vermochte,
was dem stärksten nur bestimmt?

Siegfried

(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde).

Ein Helde, der dich zähmt —
bezwingt Gewalt dich nur.

Brünnhilde

(von Grausen erfaßt).

Ein Unhold schwang sich
auf jenen Stein; —

ein Aar kam geflogen
mich zu zerfleischen! —
Wer bist du, Schrecklicher?

(Siegfried — schweigt.)

Stamm'st du von Menschen?
Komm'st du von Hella's
nächtlichem Heer?

Siegfried

(nach längerem Schweigen).

Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen soll'st.

Brünnhilde

(in Verzweiflung ausbrechend).

Wotan, ergrimmter,
grausamer Gott!
Weh'! Nun erseh' ich
der Strafe Sinn:
zu Hohn und Jammer
jag'st du mich hin!

Siegfried

(springt vom Steine herab und tritt näher).

Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde
(den Finger, an dem sie Siegfried's Ring trägt, drohend emporstreckend).

Bleib' fern! Fürchte dieß Zeichen!
Zur Schande zwing'st du mich nicht,
so lang' der Ring mich schützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring sei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb!
Erfreche dich nicht zu nah'n!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring:
nie — raub'st du ihn mir!

Siegfried.

Von dir ihn zu lösen
lehr'st du mich nun.

(Er dringt auf sie ein; sie ringen. Brünnhilde windet sich los und flieht. Siegfried setzt ihr nach. Sie ringen von neuem: er erfaßt sie, und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie schreit laut auf und sinkt, wie zerbrochen, auf der Steinbank vor dem Gemache zusammen.)

Siegfried.

Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunther's Braut —
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde

(fast ohnmächtig).

Was könntest du wehren,
elendes Weib?

(Siegfried treibt sie mit einer gebietenden Bewegung an: zitternd und wankenden Schrittes geht sie in das Gemach.)

Siegfried

(das Schwert ziehend, — mit seiner natürlichen Stimme).

Nun, Nothung, zeuge du,
daß ich in Züchten warb:
meine Treue wahrend dem Bruder,
trenne mich von seinem Weib!

(Er folgt Brünnhilde nach.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Aufzug.

Uferraum.

(Vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle; links das Rheinufer; von diesem aus erhebt sich eine, durch verschiedene Bergpfade gespaltene, felsige Anhöhe quer über die Bühne, nach rechts, dem Hintergrunde zu aufsteigend: dort sieht man einen der Fricka errichteten „Weihstein", welchem höher hinauf ein größerer für Wotan, sowie seitwärts ein gleicher dem Donner geweiheter entspricht. — Es ist Nacht.)

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und seine nächste Umgebung: man gewahrt Alberich vor Hagen, die Arme auf dessen Kniee gelehnt.)

Alberich.

Schläf'st du, Hagen, mein Sohn? —
Du schläf'st, und hör'st mich nicht,
den Ruh' und Schlaf verrieth?

Hagen

(leise, und ohne sich zu rühren, so daß er immer fort zu schlafen scheint, obwohl er die Augen starr offen hält).

Ich höre dich, schlimmer Albe:
was hast du meinem Schlaf zu sagen?

Alberich.

Gemahnt sei der Macht,
der du gebietest,
bist du so muthig,
wie dich deine Mutter gebar.

Hagen.

Gab die Mutter mir Muth,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner List sie erlag:
frühalt, fahl und bleich,
hass' ich die Frohen,
freue mich nie!

Alberich.

Hagen, mein Sohn,
hasse die Frohen!
Mich lust-freien,
leid-belasteten,
lieb'st du so wie du soll'st!
Bist du kräftig,
kühn und klug:
die wir bekämpfen
mit nächtigem Krieg,
schon giebt ihnen Noth unser Neid.
Der einst den Ring mir entriß,
Wotan, der wüthende Räuber,
vom eig'nen Geschlecht
ward er geschlagen:
an den Wälsung verlor er

Macht und Gewalt:
mit der Götter ganzer Sippe
in Angst ersieht er sein End'.
Nicht ihn fürcht' ich mehr:
fallen muß er mit allen! —

Schläf'st du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Des Ewigen Macht,
wer erbte sie?

Alberich.

Ich — und du:
wir erben die Welt,
trüg' ich mich nicht
in deiner Treu',
theil'st du meinen Gram und Grimm. —
Wotan's Speer
zerspellte der Wälsung,
der Fafner, den Wurm,
im Kampfe gefällt,
und kindisch den Ring sich errang:
jede Gewalt
hat er gewonnen;
Walhall und Nibelheim
neigen sich ihm;
an dem furchtlosen Helden
erlahmt selbst mein Fluch:
denn nicht weiß er

des Ringes Werth,
zu nichts nützt er
die neidlichste Macht;
lachend in liebender Brunst
brennt er lebend dahin.
Ihn zu verderben
taugt uns nun einzig . . .

Hör'st du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Zu seinem Verderben
dient er mir schon.

Alberich.

Den gold'nen Ring,
den Reif gilt's zu erringen!
Ein weises Weib
lebt dem Wälsung zu Lieb':
rieth' sie ihm je
des Rheines Töchtern
— die in Wassers Tiefen
einst mich bethört! —
zurück zu geben den Ring:
verloren ging' mir das Gold,
keine List erlangt' es mir je.
D'rum ohne Zögern
ziel' auf den Reif!
Dich zaglosen

zeugt' ich mir ja,
daß wider Helden
hart du mir hieltest.
Zwar stark nicht genug
den Wurm zu besteh'n
— was allein dem Wälsung bestimmt —
zu zähem Haß
erzog ich doch Hagen:
der soll mich nun rächen,
den Ring gewinnen,
dem Wälsung und Wotan zum Hohn.
Schwör'st du mir's, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Den Ring soll ich haben:
harre in Ruh'!

Alberich.

Schwör'st du mir's, Hagen, mein Held?

Hagen.

Mir selbst schwör' ich's:
schweige die Sorge!

(Ein immer finsterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich: vom Rhein her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entschwindet, wird auch seine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!

Trauter Helde, sei treu!
Sei treu! — treu!

(Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben, blickt regungslos und starren Auges nach dem Rheine hin.)

(Die Sonne geht auf und spiegelt sich in der Fluth)

Siegfried

(tritt plötzlich, dicht am Ufer, hinter einem Busche hervor. Er ist in seiner eigenen Gestalt; nur den Tarnhelm hat er noch auf dem Haupte: er zieht ihn ab, und hängt ihn in den Gürtel).

Siegfried.

Hoiho! Hagen!
Müder Mann!
Sieh'st du mich kommen?

Hagen

(gemächlich sich erhebend).

Hei! Siegfried!
Geschwinder Helde!
Wo brausest du her?

Siegfried.

Vom Brünnhildenstein;
dort sog ich den Athem ein,

mit dem ich jetzt dich rief:
so rasch war meine Fahrt!
Langsamer folgt mir ein Paar:
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.

So zwang'st du Brünnhild'?

Siegfried.

Wacht Gutrune?

Hagen.

Hoiho! Gutrune!
Komm' heraus!
Siegfried ist da:
was säum'st du drin?

Siegfried
(zur Halle sich wendend).

Euch beiden meld' ich,
wie ich Brünnhild' band.

Gutrune
(tritt ihnen unter der Halle entgegen).

Siegfried.

Heiß' mich willkommen,
Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gutrune.

Freia grüße dich
zu aller Frauen Ehre!

Siegfried.

Frei und hold
sei nun mir frohem:
zum Weib gewann ich dich heut'.

Gutrune.

So folgt Brünnhild' meinem Bruder?

Siegfried.

Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gutrune.

Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.

Ihn hätt' es auch nicht versehrt;
doch ich durchschritt es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gutrune.

Und dich hat es verschont?

Siegfried.

Mich freute die schwebende Brunst.

Gutrune.

Hielt Brünnhild' dich für Gunther?

Siegfried.

Ihm glich ich auf ein Haar:
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen tüchtig es wies.

Hagen.

Dir gab ich guten Rath.

Gutrune.

So zwang'st du das kühne Weib?

Siegfried.

Sie wich — Gunther's Kraft.

Gutrune.

Und vermählte sie sich dir?

Siegfried.

Ihrem Mann gehorchte Brünnhild'
eine volle bräutliche Nacht.

Gutrune.

Als ihr Mann doch galtest du?

Siegfried.

Bei Gutrune weilte Siegfried.

Gutrune.

Doch zur Seite war ihm Brünnhild'?

Siegfried

(auf sein Schwert deutend).

Zwischen Ost und West der Nord:
so nah' — war Brünnhild' ihm fern.

Gutrune.

Wie empfing sie nun Gunther von dir?

Siegfried.

Durch des Feuers verlöschende Lohe
im Frühnebel vom Felsen
folgte sie mir zu Thal;
dem Strande nah',
flugs die Stelle
tauschte Gunther mit mir:
durch des Geschmeides Tugend
wünscht' ich mich schnell hieher.
Ein starker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
d'rum rüstet jetzt den Empfang!

Gutrune.

Siegfried, mächtigster Mann:
wie faßt mich Furcht vor dir!

Hagen

(von der Höhe im Hintergrunde den Fluß hinab spähend).

In der Ferne seh' ich ein Segel.

Siegfried.

So sagt dem Boten Dank!

Gutrune.

Laßt sie uns hold empfah'n,
daß heiter und gern sie weile!
Du Hagen! Minnig
rufe die Mannen
zur Hochzeit nach Gibich's Hof!
Frohe Frauen
ruf' ich zum Fest:
der freudigen folgen sie gern.

(Nach der Halle schreitend, zu Siegfried.)

Rastest du, schlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.

(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

Hagen

(auf der Anhöhe stehend, stößt, der Landseite zugewendet, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibichs-Mannen,
machet euch auf!

Wehe! Wehe!
Waffen durch's Land!
Waffen! Waffen!
Gute Waffen!
Starke Waffen,
scharf zum Streit!
Noth! Noth ist da!
Noth! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläst abermals. Aus verschiedenen Gegenden vom Lande her antworten Heerhörner. Von den Höhen und aus dem Thale stürmen in Hast und Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen

(erst einzelne, dann immer mehre zusammen).

Was tos't das Horn?
was ruft es zu Heer?
Wir kommen mit Wehr,
wir kommen mit Waffen;
mit starken Waffen,
mit scharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho!
Hagen! Hagen!
Welche Noth ist da?
Welcher Feind ist nah'?
Wer giebt uns Streit?
Ist Gunther in Noth?

Hagen

(von der Anhöhe herab).

Rüstet euch wohl
und rastet nicht!

Gunther sollt ihr empfah'n:
ein Weib hat der gefreit.

Die Mannen.

Drohet ihm Noth?
Drängt ihn der Feind?

Hagen.

Ein freisliches Weib
führt er heim.

Die Mannen.

Ihm folgen der Magen
feindliche Mannen?

Hagen.

Einsam fährt er:
keiner folgt.

Die Mannen.

So bestand er die Noth,
bestand den Kampf?

Hagen.

Der Wurmtödter
wehrte der Noth:
Siegfried, der Held,
der schuf ihm Heil.

Die Mannen.

Was soll ihm das Heer nun noch helfen?

Hagen.

Starke Stiere
sollt ihr schlachten:
am Weihstein fließe
Wotan ihr Blut.

Die Mannen.

Was, Hagen, was heiß'st du uns dann?

Hagen.

Einen Eber fällen
sollt ihr für Froh;
einen stämmigen Bock
stechen für Donner:
Schafe aber
schlachtet für Fricka,
daß gute Ehe sie gebe!

Die Mannen
(mit immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Thiere,
was schaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt
von trauten Frau'n,

mit Meth und Wein
wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Das Horn in der Hand,
wie halten wir's dann?

Hagen.

Rüstig gezecht,
bis der Rausch euch zähmt:
alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe sie geben!

Die Mannen
(in ein schallendes Gelächter ausbrechend).

Groß Glück und Heil
lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen
so lustig mag sein!
Der Hage=Dorn
sticht nun nicht mehr:
zum Hochzeitrufer
ward er bestellt.

Hagen
(der immer sehr ernst geblieben).

Nun laßt das Lachen,
muth'ge Mannen!
Empfangt Gunther's Braut:
Brünnhilde naht dort mit ihm.

(Er ist herabgestiegen und unter die Mannen getreten.)

Hold seid der Herrin,
helfet ihr treu:
traf sie ein Leid,
rasch seid zur Rache!

Gunther und Brünnhilde

(sind im Nachen angekommen. Einige der Mannen springen in den Fluß, und ziehen den Kahn an das Land. Während Gunther Brünnhilde an das Ufer geleitet, schlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen steht zur Seite im Hintergrunde).

Die Mannen.

Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!
Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther

(Brünnhilde an der Hand aus dem Kahn geleitend)

Brünnhild', die hehrste Frau,
bring' ich euch her zum Rhein:
ein edleres Weib
ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geschlecht,
gaben die Götter ihm Gunst,
zum höchsten Ruhm
rag' es nun auf!

Die Mannen

(an die Waffen schlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

Brünnhilde

(bleich, und mit zu Boden gesenktem Blicke, folgt Gunther, der sie zur Halle führt, aus welcher jetzt Siegfried und Gutrune, von Frauen begleitet, heraustreten).

Gunther

(mit Brünnhilde vor der Halle anhaltend).

Gegrüßt sei, theurer Held!
Gegrüßt, holde Schwester!
Dich seh' ich froh zur Seite
ihm, der zum Weib dich gewann.
Zwei selige Paare
seh' ich hier prangen:
Brünnhilde — und Gunther,
Gutrune — und Siegfried!

Brünnhilde

(erschrickt, schlägt die Augen auf, und erblickt Siegfried: sie läßt Gunther's Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entsetzt zurück, und heftet starr den Blick auf ihn. — Alle sind sehr betroffen).

Mannen und Frauen.

Was ist ihr?

Siegfried

(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).

Was müht Brünnhilde's Blik?

Brünnhilde

(kaum ihrer mächtig).

Siegfried . . . hier . .! Gutrune . .?

Siegfried.

Gunther's milde Schwester:
mir vermählt,
wie Gunther du.

Brünnhilde.

Ich . . . Gunther . .? du lüg'st! —
Mir schwindet das Licht . . .

(Sie droht umzusinken: Siegfried, ihr zunächst, stützt sie.)

Brünnhilde

(matt und leise in Siegfried's Arme).

Siegfried . . . kennt mich nicht? . . .

Siegfried.

Gunther, deinem Weib ist übel!

(Gunther tritt hinzu.)

Erwache, Frau!
Hier ist dein Gatte.

(Indem Siegfried auf Gunther mit dem Finger deutet, erkennt an diesem Brünnhilde den Ring.)

Brünnhilde

(mit furchtbarer Heftigkeit aufschreckend).

Ha! — der Ring . . .

an seiner Hand!
Er . . . Siegfried?

Mannen und Frauen.

Was ist?

Hagen

(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).

Merket klug,
was die Frau euch klagt!

Brünnhilde

(sich ermannend, indem sie die schrecklichste Aufregung gewaltsam zurückhält).

Einen Ring sah ich
an deiner Hand: —
nicht dir gehört er,
ihn entriß mir

(auf Gunther deutend)

— dieser Mann!
Wie mochtest von ihm
den Ring du empfah'n?

Siegfried

(aufmerksam den Ring an seiner Hand betrachtend).

Den Ring empfing ich
nicht von ihm.

Brünnhilde

(zu Gunther).

Nahm'st du von mir den Ring,

durch den ich dir vermählt;
so melde ihm dein Recht,
ford're zurück das Pfand!

Gunther
(in großer Verwirrung).

Den Ring? — Ich gab ihm keinen: —
doch kenn'st du ihn auch gut?

Brünnhilde.

Wo bärgest du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther
(schweigt in höchster Betroffenheit).

Brünnhilde
(wüthend auffahrend).

Ha! — Dieser war es,
der mir den Ring entriß:
Siegfried, der trugvolle Dieb!

Siegfried
(der über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen entrückt war).

Von keinem Weib
kam mir der Reif;
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann:
genau erkenn' ich
des Kampfes Lohn,

den vor Neidhöhl' einst ich bestand,
als den starken Wurm ich erwürgt.

Hagen

(zwischen sie tretend).

Brünnhild', kühne Frau!
Kenn'st du genau den Ring?
Ist's der, den Gunther du gab'st,
so ist er sein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'!

Brünnhilde

(im furchtbarsten Schmerz aufschreiend).

Betrug! Betrug!
Schändlichster Betrug!
Verrath! Verrath —
wie noch nie er gerächt!

Gutrune.

Betrug?

Mannen und Frauen.

An wem Verrath?

Brünnhilde.

Heilige Götter!
Himmlische Walter!
Rauntet ihr dieß
in eurem Rath?

Lehrt ihr mich Leiden
wie keiner sie litt?
Schuf't ihr mir Schmach
wie nie sie geschmerzt?
Rathet nun Rache
wie nie sie geraſ't!
Zündet mir Zorn
wie nie er gezähmt!
Heißet Brünnhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den zu zertrümmern,
der sie betrog!

Gunther.

Brünnhild', Gemahlin!
Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Verräther!
selbst verrath'ner! —
Wisset denn alle:
nicht — ihm, —
dem Manne dort
bin ich vermählt.

Mannen und Frauen.

Siegfried? Gutrun's Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Lust
und Liebe ab.

Siegfried.

Achtest du so
der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die sie lästert,
muß ich der Lüge sie zeih'n? —
Hört, ob ich Treue brach!
Blutbrüderschaft
hab' ich Gunther geschworen!
Nothung, mein werthes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte seine Schärfe
von diesem traurigen Weib.

Brünnhilde.

Du listiger Held,
sieh' wie du lüg'st, —
wie auf dein Schwert
du schlecht dich beruf'st!
Wohl kenn' ich die Schärfe,
doch kenn' auch die Scheide,
darin so wonnig
ruht' an der Wand
Nothung, der treue Freund,
als die Traute sein Herr sich gefrei't.

Die Mannen
(in lebhafter Entrüstung zusammentretend).
Wie? brach er die Treue?
Trübte er Gunther's Ehre?

Gunther.

Geschändet wär' ich,

schmählich bewahrt,
gäb'st du die Rede
nicht ihr zurück!

Gutrune.

Treulos, Siegfried,
sännest du Trug?
Bezeuge, daß falsch
jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich,
bist du im Recht:
schweige die Klage,
schwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig' ich die Klage,
schwör' ich den Eid:
wer von euch wagt
seine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze
wag' ich daran:
sie wahr' in Ehren den Eid.

(Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält diesem die Spitze seines Speeres hin: Siegfried legt zwei Finger seiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruch's! —
Wo mich Scharfes schneidet,
schneide du mich;
wo der Tod mich trifft
treffe du mich:
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wüthend in den Ring, reißt Siegfried's Hand vom Speere, und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze).

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruch's! —
Deine Wucht weih' ich,
daß sie ihn werfe;
deine Schärfe segn' ich,
daß sie ihn schneide:
denn brach seine Eide er all',
schwur Meineid jetzt dieser Mann!

Die Mannen
(im höchsten Aufruhr).

Hilf, Donner!
Tose dein Wetter,
zu schweigen die wüthende Schmach!

Siegfried.

Gunther, wehr' deinem Weibe,
das schamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felsen-Frau,
daß die freche Wuth sich lege,
die eines Unhold's
arge List
wider uns alle erregt! —
Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weiber-Gekeif'!
Als Zage weichen wir gern,
gilt es mit Zungen dem Streit.
(Dicht zu Gunther tretend.)
Glaub', mehr zürnt's mich als dich,
daß schlecht ich sie getäuscht:
der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll
friedet sich bald:
daß dir ich es gewann,
dankt gewiß noch das Weib.
(Er wendet sich wieder zu den Mannen.)
Munter, ihr Mannen!
Folgt mir zum Mahl! —
Froh zur Hochzeit

helfet, ihr Frau'n! —
Wonnige Lust
lache nun auf:
in Hof und Hain
heiter vor allen
sollt ihr heute mich seh'n.
Wen die Minne freut,
meinem frohen Muthe
thu' es der Glückliche gleich!

(Er schlingt in ausgelassenem Übermuthe seinen Arm um Gutrune, und zieht sie mit sich in die Halle; die Mannen und Frauen folgen ihm nach.)

Brünnhilde, Gunther und Hagen

(bleiben zurück. Gunther hat sich, in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt).

Brünnhilde

(im Vordergrunde stehend und vor sich hin starrend).

Welches Unhold's List
liegt hier verhohlen?
Welches Zaubers Rath
regte dieß auf?
Wo ist nun mein Wissen
gegen dieß Wirrsal?
Wo sind meine Runen
gegen dieß Räthsel?

Ach Jammer! Jammer!
Weh'! ach Weh'!
All' mein Wissen
wies ich ihm zu:
in seiner Macht
hält er die Magd;
in seinen Banden
faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der reiche verschenkt! —

Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerschnitt'?

Hagen

(dicht an sie heran tretend).

Vertraue mir,
betrog'ne Frau!
Wer dich verrieth,
das räche ich.

Brünnhilde.

An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? .. du?
(Sie lacht bitter.)

Ein einz'ger Blick
seines blitzenden Auges
— das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir —
deinen besten Muth
machte er bangen!

Hagen.

Doch meinem Speere
spart' ihn sein Meineid?

Brünnhilde.

Eid und Meineid —
müssige Acht!
Nach stärk'rem späh',
deinen Speer zu waffnen,
willst du den stärksten besteh'n!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfried's
siegende Kraft,
wie schwer im Kampf er zu fällen:
d'rum raune nun du
mir klugen Rath,
wie doch der Recke mir wich'?

Brünnhilde.

O Undank! schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunst
war mir bekannt,

die zum Heil nicht half seinem Leib'!
Unwissend zähmt' ihn
mein Zauberspiel,
das ihn nun vor Wunden gewahrt.

Hagen.

So kann keine Wehr ihm schaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht: — doch —
träf'st du im Rücken ihn.
Niemals — das wußt' ich —
wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken:
an ihm d'rum spart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer!

(Er wendet sich rasch zu Gunther um.)

Auf, Gunther,
edler Gibichung!
Hier steht dein starkes Weib:
was häng'st du dort in Harm?

Gunther

(leidenschaftlich auffahrend).

O Schmach!
O Schande!
Wehe mir,
dem jammervollsten Manne!

Hagen.

In Schande lieg'st du —
läugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann!
Falscher Genoß!
Hinter dem Helden
hehltest du dich,
daß Preise des Ruhmes
er dir erränge!
Tief wohl sank
das theure Geschlecht,
das solche Zagen erzeugt!

Gunther
(außer sich).

Betrüger ich — und betrogen!
Verräther ich — und verrathen! —
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Brust!
Hilf, Hagen!
Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich — auch ja gebar!

Hagen.

Dir hilft kein Hirn,
dir hilft keine Hand:
dir hilft nur — Siegfried's Tod!

Gunther.

Siegfried's Tod!

Hagen.

Nur der sühnt deine Schmach.

Gunther
(von Grausen gepackt, vor sich hin starrend).

Blutbrüderschaft
schwuren wir uns!

Hagen.

Des Bundes Bruch
sühne nun Blut!

Gunther.

Brach er den Bund?

Hagen.

Da er dich verrieth.

Gunther.

Verrieth er mich?

Brünnhilde.

Dich verrieth er,
und mich verriethet ihr alle!
Wär' ich gerecht,

alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des Einen Tod
taugt mir für alle:
Siegfried falle —
zur Sühne für sich und euch!

Hagen
(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle — dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinn'st du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.

Brünnhilde's Ring?

Hagen.

Des Niblungen Reif.

Gunther
(schwer seufzend).

So wär' es Siegfried's Ende!

Hagen.

Uns allen frommt sein Tod.

Gunther.

Doch Gutrune, ach!
der ich ihn gönnte:

straften den Gatten wir so,
wie bestünden wir vor ihr?

Brünnhilde

(wild auffahrend).

Was rieth mir mein Wissen?
Was wiesen mich Runen?
Im hilflosen Elend
achtet mir's hell:
Gutrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt!
Angst treffe sie!

Hagen

(zu Gunther).

Muß sein Tod sie betrüben,
verhehlt sei ihr die That.
Auf munt'res Jagen
gehen wir morgen:
der Edle braus't uns voran —
ein Eber bracht' ihn da um.

Gunther und Brünnhilde.

So soll es sein!
Siegfried falle:
sühn' er die Schmach,
die er mir schuf!
Eid-Treue
hat er getrogen:
mit seinem Blute
büß' er die Schuld!

Allrauner!
Rächender Gott!
Schwurwissender
Eideshort!
Wotan! Wotan!
Wende dich her!
Weise die schrecklich
heilige Schaar,
hieher zu horchen
dem Racheschwur!

Hagen.

So soll es sein!
Siegfried falle:
sterb' er dahin,
der strahlende Held!
Mein ist der Hort,
mir muß er gehören:
entrissen d'rum
sei ihm der Ring!

Alben-Vater!
Gefallener Fürst!
Nacht-Hüter!
Niblungen-Herr!
Alberich! Alberich!
Achte auf mich!
Weise von neuem
der Niblungen Schaar,
dir zu gehorchen,
des Ringes Herrn!

(Als Gunther mit Brünnhilde heftig sich der Halle zuwendet, tritt ihnen der herausschreitende Brautzug entgegen. Knaben und Mädchen, Blumenstäbe schwingend, springen lustig voraus; Siegfried wird auf einem Schilde, Gutrune auf einem Sitze, von den Männern getragen. — Zugleich führen Knechte und Mägde, auf den verschiedenen Pfaden des felsigen Hintergrundes, Schlachtgeräthe und Opferthiere [einen Stier, einen Widder und einen Bock] zu den Weihsteinen, welche die Frauen mit Blumen schmücken, herbei. — Siegfried und die Männer blasen auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf. — Die Frauen fordern Brünnhilde auf, sie an Gutrune's Seite zu geleiten. — Brünnhilde blickt starr zu Gutrune auf, welche ihr jetzt freundlich winkt. Als Brünnhilde heftig zurücktreten will, tritt Hagen rasch dazwischen und drängt sie an Gunther, der ihre Hand von neuem erfaßt, und sie den Frauen zuführt, worauf er selbst von den Männern sich erheben läßt. Während der Zug, kaum unterbrochen, schnell der Anhöhe zu sich wieder in Bewegung setzt, fällt der Vorhang.)

Dritter Aufzug.

Wildes Wald- und Felsenthal

(am Rheine, welcher im Hintergrunde an einem steilen Abhange vorbei fließt).

Die drei Rheintöchter

(Woglinde, Wellgunde und Floßhilde) tauchen aus der Fluth auf, und schwimmen während des folgenden Gesanges in einem Kreise umher.

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte!
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie hell strahltest du einst,
hehrer Stern der Tiefe!

Frau Sonne,
sende uns den Helden,
der das Gold uns wieder gäbe!

Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie froh strahltest du dann,
freier Stern der Tiefe!

(Man hört Siegfried's Horn von der Höhe her.)

Woglinde.

Ich höre sein Horn.

Wellgunde.

Der Helde naht.

Floßhilde.

Laßt uns berathen!

(Sie tauchen schnell in die Fluth.)
(Siegfried erscheint auf dem Abhange in vollen Waffen.)

Siegfried.

Ein Albe führt mich irr',
daß ich die Fährte verlor: —
He Schelm! In welchem Berg
barg'st du so schnell das Wild?

Die drei Rheintöchter
(wieder auftauchend).

Siegfried!

Floßhilde.

Was schilt'st du in den Grund?

Wellgunde.

Welchem Alben bist du gram?

Woglinde.

Hat dich ein Nicker geneckt?

Alle Drei.

Sag' es, Siegfried, sag' es uns!

Siegfried
(sie lächelnd betrachtend).

Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Ist's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern.
(Die Mädchen lachen laut auf.)

Woglinde.

Siegfried, was giebst du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.

Noch bin ich beutelos:
d'rum bittet, was ihr begehrt.

Wellgunde.

Ein gold'ner Ring
ragt dir am Finger —

Die drei Mädchen
(zusammen).

Den gieb uns!

Siegfried.

Einen Riesenwurm
erschlug ich um den Ring:
für des schlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tausch?

Woglinde.

Bist du so karg?

Wellgunde.

So geizig beim Kauf?

Floßhilde.

Freigebig
solltest Frauen du sein.

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
deß' zürnte mir wohl mein Weib.

Floßhilde.

Sie ist wohl schlimm?

Wellgunde.

Sie schlägt dich wohl?

Woglinde.

Ihre Hand fühlt schon der Held!
(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur lustig zu!
In Harm lass' ich euch doch:

denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neckern geb' ich ihn nie.

Floßhilde.

So schön!

Wellgunde.

So stark!

Woglinde.

So gehrenswerth!

Die Drei
(zusammen).

Wie Schade, daß er geizig ist!
(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried
(tiefer in den Grund hinabsteigend).

Wie leid' ich doch
das karge Lob?
Lass' ich so mich schmäh'n? —
Kämen sie wieder
zum Wasserrand,
den Ring könnten sie haben. —
He he! Ihr munt'ren
Wasserminnen!
Kommt rasch: ich schenk' euch den Ring!

Die drei Rheintöchter
(tauchen wieder auf, und zeigen sich ernst und feierlich).

Behalt' ihn, Held,
und wahr' ihn wohl,

bis du das Unheil räth'st,
das in dem Ring du heg'st.
Froh fühl'st du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried

(gelassen den Ring wieder ansteckend).

Nun singet was ihr wiss't!

Die Rheintöchter

(einzeln und zusammen).

Siegfried! Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wissen wir dir.
Zu deinem Wehe
wahr'st du den Ring!
Aus des Rheines Gold
ist der Reif geglüht:
der ihn listig geschmiedet
und schmählich verlor,
der verfluchte ihn,
in fernster Zeit
zu zeugen den Tod
dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fälltest,
so fäll'st auch du,
und heute noch
— so heißen wir dir's: —
tauschest den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen.
Nur seine Fluth
sühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr listigen Frauen,
lass't das frei!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich noch minder.

Die Rheintöchter.

Siegfried! Siegfried!
Wir weisen dich wahr:
weiche, weiche dem Fluche!
Ihn flochten nächtlich
webende Nornen
in des Urgesetzes
ewiges Seil.

Siegfried.

Mein Schwert zerschwang einen Speer: —
des Urgesetzes
ewiges Seil,
flochten sie wilde
Flüche hinein,
Nothung zerhaut es den Nornen!
Wohl warnte mich einst
vor dem Fluch' ein Wurm,
doch das Fürchten lehrt' er mich nicht; —
der Welt Erbe
gewann mir ein Ring:
für der Minne Gunst
miss' ich ihn gern;
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
faßte er nicht

eines Fingers Werth —
den Reif entringt ihr mir nicht!
Denn Leben und Leib
— sollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! — so
werf' ich sie weit von mir!

(Er hat eine Erdscholle vom Boden aufgehoben, und mit den letzten Worten sie über sein Haupt hinter sich geworfen.)

Die Rheintöchter.

Kommt, Schwestern!
Schwindet dem Thoren!
So stark und weise
wähnt er sich,
als gebunden und blind er ist.
Eide schwur er —
und achtet sie nicht;
Runen weiß er —
und räth sie nicht;
ein hehrstes Gut
ward ihm gegönnt —
daß er's verworfen
weiß er nicht:
nur den Ring, der zum Tod ihm taugt —
den Reif nur will er sich wahren!

Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
wird heut' noch dich argen beerben:

sie beut uns beff'res Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!
(Sie schwimmen singend davon.)

Siegfried
(sieht ihnen lächelnd nach).

Im Wasser wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den schrecken sie mit Droh'n;
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch —
trüg' ich nicht Gutrun' Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir frisch gezähmt!

(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet lustig auf seinem Horne.)

(Gunther, Hagen und Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen
(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho! hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich
wohin du flog'st?

Siegfried.

Kommt herab! Hier ist frisch und kühl.

Hagen.

Hier rasten wir
und rüsten das Mahl.
Laßt ruh'n die Beute
und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zuhauf gelegt; Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Dann lagert sich alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verscheucht,
nun sollt ihr Wunder hören
was Siegfried sich erjagt.

Siegfried
(lachend).

Schlimm steht's um mein Mahl:
von eurer Beute
bitt' ich für mich.

Hagen.

Du beutelos?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht berathen,
drei wilde Wasservögel

hätt' ich euch wohl gefangen,
die dort auf dem Rhein mir sangen,
erschlagen würd' ich noch heut'.

Gunther
(erschrickt, und blickt düster auf Hagen).

Hagen.

Das wäre böse Jagd,
wenn den beutelosen selbst
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.

Mich dürstet!

(Er hat sich zwischen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.

Ich hörte sagen, Siegfried,
der Vögel Sanges-Sprache
verstündest du wohl:
so wär' das wahr?

Siegfried.

Seit lange acht' ich
des Lallens nicht mehr.

(Er trinkt und reicht dann sein Horn Gunther.)

Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther

(gedankenvoll und schwermüthig in das Horn blickend).

Du mischtest matt und bleich: —
dein Blut allein darin!

Siegfried

(lachend).

So misch' ich's mit dem deinen!

(Er gießt aus Gunther's Horn in das seine, so daß es überläuft.)

Nun floß gemischt es über:
der Mutter Erde
lass' das ein Labsal sein!

Gunther

(seufzend).

Du überfroher Held!

Siegfried

(leise zu Hagen).

Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Sang!

Siegfried.

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich der Vög'lein ganz.

Hagen.

Doch einst vernahm'st du sie?

Siegfried.

Hei! Gunther!
Grämlicher Mann!
Dank'st du es mir,
so sing' ich dir Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So singe, Held!

(Alle lagern sich nahe um Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt, während die anderen tiefer gestreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß
ein mürrischer Zwerg;
in des Neides Zwang
zog er mich auf,
daß einst das Kind,
wann kühn es erwuchs,
einen Wurm ihm fällt' im Wald,
der faul dort hütet' einen Hort.
Er lehrte mich schmieden
und Erze schmelzen:
doch was der Künstler
selbst nicht konnte,
des Lehrlings Muthe
mußt' es gelingen —
eines zerschlag'nen Stahles Stücken

neu zu schweißen zum Schwert.
Des Vaters Wehr
fügt' ich mir neu;
nagelfest
schuf ich mir Nothung;
tüchtig zum Kampf
dünkt' er dem Zwerg:
der führte mich nun zum Wald;
dort fällt' ich Fafner, den Wurm.

Jetzt aber merkt
wohl auf die Mär':
Wunder muß ich euch melden.
Von des Wurmes Blut
mir brannten die Finger;
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig
die Zunge das Naß, —
was da ein Vög'lein sang,
das konnt' ich flugs versteh'n.
Auf Ästen saß es und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That:
doch möcht' er den Ring sich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt!"

Hagen.

Ring und Tarnhelm
trug'st du nun fort?

Die Mannen.

Das Vög'lein hörtest du wieder?

Siegfried.

Ring und Helm
hatt' ich gerafft;
da lauscht' ich wieder
dem wonnigen Laller;
der saß im Wipfel und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o traut' er Mime,
dem falschen, nicht!
Ihm sollt' er den Hort nur erheben;
jetzt lauert er listig am Weg:
nach dem Leben trachtet er Siegfried —
o traute Siegfried nicht Mime!"

Hagen.

Es mahnte dich gut?

Die Mannen.

Vergaltest du Mime?

Siegfried.

Mit tödtlichem Tranke
trat er zu mir;
bang und stotternd
gestand er mir Böses:
Nothung streckte den Strolch.

Hagen

(lachend).

Was nicht er geschmiedet
schmeckte doch Mime!

Die Mannen.

Was wies das Vög'lein dich wieder?

Hagen

(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erst, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!

Siegfried

(nachdem er getrunken).

In Leid zum Wipfel
lauscht' ich hinauf;
da saß es noch und sang: —
„Hei, Siegfried erschlug nun
den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib: —
auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal;
durchschritt' er die Brunst,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"

(Gunther hört mit wachsendem Erstaunen zu.)

Hagen.

Und folgtest du
des Vög'leins Rath?

Siegfried.

Rasch ohne Zögern
zog ich da aus,
bis den feurigen Fels ich traf;
die Lohe durchschritt ich,
und fand zum Lohn —
schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand.
Den Helm löst' ich
der herrlichen Maid;
mein Kuß erweckte sie kühn: —
o wie mich brünstig da umschlang
der schönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich!

(Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried, und fliegen davon.)

Hagen.

Errräth'st du auch
dieser Raben Geraun'?

Siegfried

(fährt heftig auf, und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach).

Hagen.

Rache rathen sie mir!

(Er stößt seinen Speer in Siegfried's Rücken: Gunther fällt ihm — zu spät — in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen! was thu'st du?

Siegfried

(schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verläßt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand; er selbst stürzt krachend über ihm zusammen).

Hagen

(auf den zu Boden Gestreckten deutend).

Meineid rächt' ich!

(Er wendet sich ruhig zur Seite ab, und verliert sich dann einsam über die Höhe, wo man ihn langsam von dannen schreiten sieht.)

Gunther

(beugt sich schmerzergriffen zu Siegfried's Seite nieder. Die Mannen umstehen theilnahmvoll den Sterbenden. Lange Stille der tiefsten Erschütterung).
(Dämmerung ist bereits mit der Erscheinung der Raben eingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufschlagend, mit feierlicher Stimme beginnend).

Brünnhilde —
heilige Braut —
wach' auf! öff'ne dein Auge! —
Wer verschloß dich
wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang? – –

Der Wecker kam;
er küßt dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhilde's Lust! —
Ach, dieses Auge,
ewig nun offen! —
Ach, dieses Athems
wonniges Wehen! —
Süßes Vergehen —
seliges Grauen —:
Brünnhild' bietet mir — Gruß! —

(Er stirbt.)

(Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild, und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst.) —

(Der Mond bricht durch Wolken hervor, und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. — Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf, und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vornen. — Sobald sich dann die Nebel wieder zertheilen, ist die Scene verwandelt.)

Die Halle der Gibichungen

mit dem Uferraume, wie im ersten Aufzuge. — Nacht. Mondschein spiegelt sich im Rhein.

(Gutrune tritt aus ihrem Gemach in die Halle heraus.)

Gutrune.

War das sein Horn?

(Sie lauscht.)

Nein! — Noch
kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume
störten mir den Schlaf! —
Wild hört' ich
wiehern sein Roß: —
Lachen Brünnhilde's
weckte mich auf. — —
Wer war das Weib,
das zum Rhein ich schreiten sah? —
Ich fürchte Brünnhild'! —
Ist sie daheim?

(Sie lauscht an einer Thüre rechts, und ruft dann leise:)

Brünnhild'! Brünnhild'!
Bist du wach? —

(Sie öffnet schüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — —
So war es sie,
die zum Rhein ich schreiten sah? —

(Sie erschrickt und lauscht nach der Ferne.)

Hört' ich sein Horn? —
Nein! —
Öde alles! — —
Säh' ich Siegfried nur bald!

(Sie will sich wieder ihrem Gemache zuwenden: als sie jedoch Hagen's Stimme vernimmt, hält sie an, und bleibt, von Furcht gefesselt, eine Zeit lang unbeweglich stehen.)

Hagen's Stimme
(von außen sich nähernd).

Hoiho! hoiho!

Wacht auf! wacht auf!
Lichte! Lichte!
Helle Brände!
Jagdbeute
bringen wir heim.
Hoiho! hoiho!

(Licht und wachsender Feuerschein von außen.)

Hagen

(in die Halle tretend).

Auf! Gutrun'!
Begrüße Siegfried!
Der starke Held,
er kehret heim.

Mannen und Frauen

(mit Lichten und Feuerbränden, begleiten in großer Verwirrung den Zug der mit Siegfried's Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther).

Gutrune

(in großer Angst).

Was geschah, Hagen?
Nicht hört' ich sein Horn!

Hagen.

Der bleiche Held,
nicht bläs't er's mehr;
nicht stürmt er zum Jagen,
zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gutrune

(mit wachsendem Entsetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen todten Mann!

Gutrune

(schreit auf, und stürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergesetzt ist. — Allgemeine Erschütterung und Trauer).

Gunther

(indem er die Ohnmächtige aufzurichten sucht).

Gutrune, holde Schwester!
Hebe dein Aug'!
Schweige mir nicht!

Gutrune

(wieder zu sich kommend).

Siegfried! — Siegfried erschlagen!
(Sie stößt Gunther heftig zurück.)
Fort, treuloser Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!
Sie haben Siegfried erschlagen!

Gunther.

Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen:

er ist der verfluchte Eber,
der diesen Edlen zerfleischt'.

Hagen.

Bist du mir gram darum?

Gunther.

Angst und Unheil
greife dich immer!

Hagen
(mit furchtbarem Trotze herantretend).

Ja denn! Ich hab' ihn erschlagen:
ich — Hagen —
schlug ihn zu todt!
Meinem Speer war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.
Heiliges Beute-Recht
hab' ich mir nun errungen:
d'rum fordr' ich hier diesen Ring.

Gunther.

Zurück! Was mir verfiel
sollst du nimmer empfah'n.

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rühr'st du an Gutrun's Erbe,
schamloser Albensohn?

Hagen

(sein Schwert ziehend).

Des Alben Erbe
fordert so — sein Sohn!

(Er dringt auf Gunther ein; dieser wehrt sich: sie fechten. Die Mannen werfen sich dazwischen. Gunther fällt von einem Streiche Hagen's todt darnieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfried's Hand: diese hebt sich drohend empor. Allgemeines Entsetzen. Gutrune und die Frauen schreien laut auf.)

(Vom Hintergrunde her schreitet Brünnhilde fest und feierlich dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde

(noch im Hintergrunde).

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verriethet,
zur Rache schreitet sein Weib.

(Sie schreitet ruhig weiter vor.)

Kinder hört' ich
greinen nach der Mutter,
da süße Milch sie verschüttet:
doch nicht erklang mir
würdige Klage,
wie des hehrsten Helden sie werth.

Gutrune.

Brünnhilde! Neid-erbos'te!
Du brachtest uns diese Noth!

Die du ihm die Männer verhetztest,
weh', daß dem Haus du genah't!

Brünnhilde.

Armselige, schweig'!
Sein Eheweib war'st du nie:
als Buhlerin nur
bandest du ihn.
Sein Mannes-Gemahl bin ich,
der er ewige Eide schwur,
eh' Siegfried je dich ersah.

Gutrune
(in heftigster Verzweiflung).

Verfluchter Hagen!
Weh', ach weh'!
Daß du das Gift mir riethest,
das ihr den Gatten entrückt!
O Jammer! Jammer!
Wie jäh nun weiß ich,
daß Brünnhild' die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet sich voll Scheu von Siegfried ab, und beugt sich in Schmerz aufgelöst über Gunther's Leiche: so verbleibt sie regungslos bis an das Ende. — Langes Schweigen.)

(Hagen steht, auf Speer und Schild gelehnt, in finsteres Sinnen versunken, trotzig auf der äußersten anderen Seite.)

Brünnhilde
(allein in der Mitte: nachdem sie lange, zuerst mit tiefer Erschütterung, dann mit fast überwältigender Wehmuth das Angesicht Siegfried's betrachtet, wendet sie sich mit feierlicher Erhebung an die Männer und Frauen).

Starke Scheite
schichtet mir dort

am Rande des Rhein's zu Hauf':
hoch und hell
lod're die Gluth,
die den edlen Leib
des hehrsten Helden verzehrt! —
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn des Helden heiligste
Ehre zu theilen
verlangt mein eig'ner Leib. —
Vollbringt Brünnhilde's Wunsch!

(Die jüngeren Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, auf die sie Kräuter und Blumen streuen.)

Brünnhilde

(von neuem in den Anblick der Leiche versunken).

Wie die Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verrieth!
Die Gattin trügend
— treu dem Freunde —
von der eig'nen Trauten
— einzig ihm theuer —
schied er sich durch sein Schwert. —
Ächter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein and'rer:

und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe —
trog keiner wie er! —

Wiss't ihr wie das ward? —

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — mußte
der Reinste verrathen,
daß wissend würde ein Weib! —

Weiß ich nun was dir frommt? —

Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe! Ruhe, du Gott! —

(Sie winkt den Mannen, Siegfried's Leiche aufzuheben, und auf das Scheitgerüste zu tragen; zugleich zieht sie von Siegfried's Finger den Ring, betrachtet ihn während des Folgenden, und steckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen. —

Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich,
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheines schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rath!
Was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Fluth
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den strahlenden Stern des Rhein's,
der zum Unheil euch geraubt. —

(Sie wendet sich nach hinten, wo Siegfried's Leiche bereits auf dem Gerüste ausgestreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhild's Felsen

fahret vorbei:
der dort noch lodert,
weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
so — werf' ich den Brand
in Walhall's prangende Burg.

(Sie schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell hell entzündet. Zwei Raben sind vom Ufer aufgeflogen, und verschwinden nach dem Hintergrunde zu.) — *)

---

*) Vor der musikalischen Ausführung des Gedichtes waren an dieser Stelle noch die folgenden Strophen der noch einmal sich zurückwendenden Brünnhilde zugetheilt.

Ihr, blühenden Lebens
bleibend Geschlecht:
was ich nun euch melde,
merket es wohl! —
Sah't ihr vom zündenden Brand
Siegfried und Brünnhild' verzehrt;
sah't ihr des Rheines Töchter
zur Tiefe entführen den Ring:
nach Norden dann
blickt durch die Nacht:
erglänzt dort am Himmel
ein heiliges Glühen,
so wisset all' —
daß ihr Walhall's Ende gewahrt! —

Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort

(Zwei junge Männer führen das Roß herein; Brünnhilde faßt es, und entzäumt es schnell.)

Grane, mein Roß,
sei mir gegrüßt!
Weißt du, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend
liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm

---

weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein. —

Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Drama's im Voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer, jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mittheilt.

Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhall's Feste,
wiss't ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;

die lachende Lohe? —
Fühl' meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
faßt mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein! —
Heiaho! Grane!
Grüße den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!

---

des ew'gen Werdens
off'ne Thore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligstem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst't,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wiss't ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt. —

Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.

(Sie hat sich stürmisch auf das Roß geschwungen, und sprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt, und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Frauen nach dem Vordergrunde. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so daß nur noch eine düst're Gluthwolke über der Stätte schwebt; diese steigt auf und zertheilt sich ganz: der Rhein ist vom Ufer her mächtig angeschwollen, und wälzt seine Fluth über die Brandstätte bis an die Schwelle der Halle. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen. — Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe in wachsender Angst Brünnhilde's Benehmen beobachtet hat, geräth beim Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck; er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich, und stürzt wie wahnsinnig mit dem Rufe: Zurück vom Ringe! sich in die Fluth. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken, und ziehen ihn so zurückschwimmend mit sich in die Tiefe: Floßhilde, ihnen voran, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. — Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, röthliche Gluth aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet. — Die Männer und Frauen schauen in sprachloser Erschütterung dem Vorgange und der Erscheinung zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Epilogischer Bericht

über die

Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

In welcher Weise ich auf den ausschweifenden Gedanken der Konzeption und Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" gerathen war, ist von mir bereits am Schlusse einer früheren „Mittheilung an meine Freunde"*) angedeutet worden. Im Betreff des Gegenstandes selbst war jener Gedanke aus der immer innigeren Betrachtung des ungemein ergiebigen Stoffes entsprungen und hatte sich zu dem Wunsche, mich gänzlich seiner zu bemächtigen, gestaltet. Der Charakter dieser meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht Demjenigen deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Theil meiner ausführlicheren Abhandlung über „Oper und Drama" eines ernstlichen Einblickes würdigte.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewisser Maaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlassen, und darin fortgesetzt bestärken konnte, die höchste Anspannung meiner künstlerisch produktiven Kräfte für eine lange Reihe von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktisch Erfahrenen als auf unseren Operntheatern unausführbar gelten mußte.

*) Siehe Band IV S. 415 dieser gesammelten Schriften und Dichtungen

Jeder war erstaunt, gerade mich, der ich mir so vorzügliche praktische Erfahrung selbst gewonnen hatte, in einem so ungeheuerlichen Unternehmen befangen zu sehen. Diesen entgegnete ich zwar, daß ich mit diesem Werke vom modernen Operntheater mich eben gänzlich abwende, und gerade mein Widerwille dagegen, mit diesem Theater ferner noch verkehren zu sollen, bei der Eingebung jener ausschweifenden Konzeption von nicht geringer Mitthätigkeit gewesen sei. Man glaubte diese Entgegnung nicht für meinen vollen Ernst gelten lassen zu dürfen. Sollte gerade ich von einer lebenvollen Aufführung eines solchen Werkes, welches ich andererseits in jedem kleinsten Zuge mit gesteigerter Lebendigkeit ausführte, gänzlich absehen wollen? Im Gegentheile glaubte man vermuthen zu müssen, daß ich, indem ich nach jeder Seite hin einer drastischen Ausführung auf das Allerbestimmteste vorarbeitete, auf eine ganz vorzügliche Aufführung und ihren unfehlbaren Erfolg in meinem Sinne rechnete. Dieß konnte ich nun sehr wohl zugeben, während ich immer wieder bestreiten mußte, daß ich hierbei an eine Aufführung auf unseren Theatern dächte. Hiergegen theilte ich den Plan, wie ich ihn später in dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung meines Bühnenfestspieles veröffentlichte, meinen näheren Freunden schon damals mit; man hörte mich an, und wußte nichts dazu zu sagen. Wer mir im thätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen. Es hieß: neue Darsteller und Sänger, wie ich sie verlange, könnte ich mir doch nicht aus dem Boden oder der Luft herbeizaubern; wenn sich auch z. B. ein reicher Mann fände, um für die Ausführung meiner Idee sich mir als Patron darzubieten, so würde ich doch immer nur die eben vorhandenen Darstellungsmittel zu meiner Verwendung haben; warum also nicht sogleich da, wo sie vorhanden seien, mit ihnen an das Werk gehen? — So waren wir alsbald wieder im alten Geleise, und nur mein Kopf war voller übermüthiger Chimären!

Ich habe es mich seitdem einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demoralisirenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber Alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst, und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Feldern er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gerade nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl auf, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appellirt an seinen richtigen Verstand, weiset ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um die schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handele, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja Niemand etwas an. Überredet ihn nun, überzeugt ihn durch Thaten, ja — erschüttert ihn: er ist noch tapferer als seine Soldaten; diese fallen, wenn sie erschossen sind; ihn muß man aber, wie den russischen Soldaten, erst noch umstoßen. —

Dieses und Ähnliches trat damals immer wieder neu vor meine Seele. Jenen Plan hatte ich meinen Freunden mitgetheilt; im tiefsten Inneren nährte ich meinen Widerstand aber an einem verzweifelteren Gedanken. Die Zeit dünkte mich nichtig, und das wahre Sein lag mir außer ihrer Gesetzmäßigkeit. Gerade ich besaß unter allen mir Bekannten die bedeutendste praktische Erfahrung auf dem Felde der musikalischen Dramaturgie, sowie das unbestrittenste Geschick in der Anwendung dieser Erfahrung. Die hieraus gewonnene Befähigung war es zum großen Theile mit, welche meine weitgehende Konzeption ermöglicht hatte. So wollte ich denn mein Werk schaffen und bis in das Kleinste deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitschaft zu halten. Da ich so gar keine Freude am Bestehenden hatte, und für seine Dauer mich so gar nicht verpflichtet fühlte, stellte ich mir denn die Möglichkeit vor, daß einmal, vielleicht über Nacht, ein Zustand ein-

träte, der verschiedenem Herrlichen, und unter diesem auch unseren vortrefflichen deutschen Theatern, ein Ende machen könnte. Ich stellte mir dieses bedauerliche Ereigniß in meiner Weise nicht unergetzlich vor: in welchen Zustand die Theater=Intendanten und Direktoren gerathen möchten, kümmerte mich wenig, da sie jedenfalls etwas Anderes besser verstehen mußten als das Theater, und es demnach an ihrem weiteren, richtigen Unterkommen nicht fehlen würde. Auch die meisten unserer Schauspieler und Sänger nöthigten mir keine große Theilnahme ab; sie waren als Schneider, Friseure, Ladendiener, oder auch Kalkulatoren und Komptoiristen recht gut und tüchtig zu versorgen. Am allerwenigsten beklagte ich aber den eigentlichen wilden Komödianten und Musiker; wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen: unter der stupidesten Leitung unseres Theaterwesens bis zur menschlichen Karrikatur verwahrlost, war unter ihnen einzig mir wahres Talent und wirklicher Beruf zu der so wunderlich eigenthümlichen theatralischen Kunst entgegengetreten. Diese waren nur zu dem Bewußtsein der Würdigkeit ihrer Leistungen zu erheben, wozu es keiner anderen Anleitung bedurfte, als sie zur Lösung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu stellen, und das Räthsel ihrer Bestimmung, ihres so problematischen Daseins, war gelöst. Und für diese, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung umherstreichen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen. Auf ihr sollte ungefähr geschrieben stehen: „Zeiget der Welt, was ihr armen nutzlosen Wesen ihr sein könnet, wenn ihr euch als ihren wahrhaftigen Spiegel ihr vorhaltet!“

Seitdem ich in solcher Stimmung die Ausführung meines Werkes begann, sind lange Jahre verstrichen, und ich kann nicht sagen, daß sich an meiner Grundtendenz im Betreff der einstigen Aufführung desselben etwas geändert hat; auch bei der Fahne wird es, in einem wichtigsten Sinne, bleiben müssen. Dagegen will ich nun übersichtlich

mittheilen, welchen Schicksalen einerseits meine Arbeit selbst ausgesetzt war, und welche neue Erfahrungen und Einsichten andererseits mich milderen, hoffnungsvolleren Annahmen für die Möglichkeit, das Ziel meiner Unternehmung glücklich zu erreichen, zuführten.

Es war mir nicht möglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimniß in mich zu verschließen; entsagte ich dem Publikum, der Zustimmung des Volkes, so konnte ich doch der mitwissenden Theilnahme vertrauterer Freunde nicht entrathen. Ich ließ die vollendete Dichtung in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren auf meine Kosten drucken, und theilte davon an meine näheren und entfernteren Bekannten mit. Meine Abneigung dagegen, mein Gedicht als ein litterarisches Produkt betrachtet und beurtheilt zu wissen, war so lebhaft, daß ich in einem kurzen Vorworte mich ausdrücklich hiergegen verwahrte, und dieß namentlich für den Fall, daß eines der nur an Freunde mitgetheilten Exemplare auch einem mir ferner stehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände gerathen sollte, welchen ich dann davor gewarnt wissen wollte, daß er mein Gedicht etwa in den Kreis der publizistischen Besprechung zöge. Diese Abstinenz ist bis auf den heutigen Tag, wo ich seitdem nach dieser Seite hin meine Ansicht zu ändern mich bewogen fand, im buchstäblichsten Sinne ausgeübt worden.

Da ich hierauf jedoch im Verlaufe meines Berichtes noch zurückkommen werde, verweile ich für jetzt bei der Mittheilung derjenigen Wahrnehmungen, welche ich davon machte, daß mein Gedicht doch auch in weiteren Kreisen nicht unbeachtet geblieben war. Während man sich nämlich durch mich selbst für angewiesen hielt, dieses immerhin auffallende Phänomen eines, von einem Musiker verfaßten, Cyclus von Nibelungen-Dramen, zu ignoriren, glaubte man sich füglich auch berechtigt, es unter allen Umständen zu sekretiren. Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes, meines Wissens, nur einmal, und zwar bereits vor längerer

Zeit, von Raupach in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits länger vor jener seiner diskreten Veröffentlichung waren aber Theile meines Gedichtes, sowie das Vorhaben meiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit Franz Liszt, welcher damals in Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meistens spaßhaften Besprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es sich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben schien, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen, und namentlich dafür ausgegeben werden durfte. Ein erstes Sympton von der Beachtung meines glücklichen Griffes tauchte mir mit dem Erscheinen einer großen Oper „die Nibelungen“ vom Berliner Kapellmeister H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne sprengend, großen Effekt gemacht haben soll. Bald aber rührten sich die „Nibelungen“ auch unter unseren Litteratur-Dichtern, welche sich plötzlich veranlaßt fanden, diesen so national offen liegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher so wenig tauglich geschienen hatte, zuzuwenden; bis endlich unter ihnen sich sogar ein Rhapsode fand, welcher cyclische Nibelungenepen, ganz in das Urgewand der Edda gekleidet, herumreisend, in sehr lebendigen Vorlesungen, wie ich in den Zeitungen finde, zum Besten giebt.

Es wäre mehr als verwegen, schon weil sie gänzlich unrichtig und sogar unmöglich ist, wenn ich mit der Annahme mir schmeicheln wollte, auf die Arbeiten meiner Nebenbuhler im Nibelungenfache auch nur den geringsten Einfluß ausgeübt zu haben: so viel ich weiß, haben jene Theaterdichter sich nicht angezogen gefühlt, den gleichen eingehenden Studien, welche ich über den vorliegenden Mythus machte, und welche mir die Gestalten desselben zuerst in einem für das Drama einzig werthvollen Lichte zeigten, nachzugehen. Daß ich

diese, der litterarischen Forschung bei weitem näher gestellten Herren zu einer tieferen Betrachtung ihres Gegenstandes nicht anregen konnte, müßte mir eher bedauerlich sein, weil es eine sehr oberflächliche Beachtung meiner Arbeit verrathen würde, wenn ich nicht viel eher auf eine geringschätzige Nichtbeachtung derselben zu schließen hätte. Demnach muß es mich dünken, daß nur der Name meines Vorhabens sie bestimmt und ihnen etwa die Sorge eingegeben haben könnte, den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung desselben vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt würde. In diesem Sinne scheint man es vorgezogen zu haben, so gut es eben gehen wollte, auf die alt gewohnte, wenn auch nicht sehr wirksame Manier, dem Theaterpublikum schnell etwas aus dem Nibelungenliede vom „grimmen Hagen" und der „rachsüchtigen Grimmhilde" vorreden zu lassen.

Doch war endlich nichtsdestoweniger auch das besondere Gewand meiner Dichtung beachtet worden. Die Lieder der Edda, welche seitdem durch Simrock sehr leicht zugänglich gemacht worden waren, schienen Jeden einzuladen, es doch auch in der Weise, wie ich dieß gethan zu haben schien, an der altnordischen Quelle zu versuchen. Zwar bezeichnete der Litterar-Historiker Julian Schmidt dieß gelegentlich als „altfränkisches Zeug", was uns die dreieckigen Hüte und sonstigen Trachten unserer Bauern zurückrufen durfte; doch ließ man sich durch dieses Quid-pro-quo nicht weiter beirren, und bald strotzte es von den halsbrechendsten Helden- und Götternamen der alten Norräna in den, hie und da sogar in Stäben gereimten Texten, welche manche Musiker sich anfertigen ließen, ja selbst auch in freien Dichtungen unserer wohlgedruckten Poeten. — Hierbei hatte ich nun Eines wiederum zu bedauern, nämlich, daß ich mit meiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt hatte, in welchem einzig jene Alterthümer uns mit dem Werthe des nah' befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollten. Dagegen zeigte es sich, daß gerade nur das Kuriose das Anziehende

gewesen war; von ihm, dem absolut Fremdartigen, erwartete man sich den rechten Effekt. Dieser blieb nun aber aus, und bei der eigenthümlichen moralischen wie intellektuellen Beschaffenheit unserer Kritik konnte es nicht fehlen, daß jene Verirrung zu einem Maaßstabe wiederum für die Beurtheilung meiner Arbeit gemacht wurde, wenn man sie, die man ernstlich zu besprechen sich zwar hütete, dennoch verdeckt und unter Seitenhieben in Erwähnung zog. Dieß geschah nämlich, als ich mich später, unter Umständen, deren ich noch näher zu gedenken mir vorbehalte, zur vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung entschlossen hatte. Unter den Gründen, die mich hierzu bewogen, war jetzt allerdings auch die aus der Überwindung meines früheren Widerwillens dagegen hervorgegangene Neigung, mein Gedicht auch der litterarischen Beurtheilung freizugeben, bestimmend. Eben jene Wahrnehmungen, welche von dem, bisher geheim gehaltenen, Einflusse des Bekanntwerdens mit meiner Arbeit auf fremde Entschließungen im Betreff dramatischer und litterarischer Produktionen mir unabweisbar sich aufgedrungen hatten, vermochten mich nämlich, meine Idee, so weit sie sich in meiner Auffassung und Verarbeitung des dichterischen Stoffes erkennen ließ, deutlich hinzustellen, und einem gesunden Urtheile es zu übergeben, den bedeutenden Unterschied meiner Behandlung von der Anderer zu erwägen.

Das wäre nun allerdings etwas Neues in der Geschichte der modernen deutschen Publizistik gewesen, wenn die dichterische Arbeit eines „Opernkomponisten" neben den Elaboraten litterarischer Poeten von Fach in ernstliche Betrachtung gezogen worden wäre. Gewiß verbot dieß schon der Anstand und das ganze Verhältniß der Herren von der „poetischen Diktion" zu einander und namentlich zu ihren Verlegern. Das Sonderbarste war, daß mir wirklich zu Zeiten auf dem Wege der privaten Mittheilung Äußerungen allerbedeutendster Anerkennung auch für diese meine Dichtung aus jenem Lager zukamen; nur aber da, wo sie meinem großen Vorhaben nützen konnten, nämlich vor der Öffentlichkeit, welche durch empfehlende, oder überhaupt

nur eingehende Besprechung meiner Dichtung, auf dieses Vorhaben aufmerksam gemacht und zu der mir unerläßlichen Mithilfe bei seiner Ausführung angeregt werden sollte, hier wurde jede solche Äußerung sorgfältig zurückgehalten. Nichts erfuhr ich, als schlechte Witze der Theaterrezensenten und musikalischen Spaßmacher, und über diese hinaus brachte es selbst nicht die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung", deren sonderbares Augsburger Belletristen-Konsortium doch sonst ziemlich jedes Jahr ein paar neue Dichter von allerhöchstem Werthe dem deutschen Publikum vorzuführen hat. Hier blieb man dabei, mich für den Opernmacher auszugeben, um dessen musikalische Befähigung es übrigens schon aus dem Grunde, daß er durch exzentrisches eigenes Textmachen sich zu helfen genöthigt sei, nothwendig übel stehen müsse, was denn nun von den rezensirenden Musikern desselben Konsortiums herzlich gern zugegeben wurde.

Eine bei dem Geiste unserer öffentlichen Kunstkritik unzulässige Frage ist es, wie ein solches Benehmen gegenüber von immer mehr hervortretenden und nicht zu verhindernden Thatsachen, als welche die Erfolge selbst meiner angezweifeltesten Werke gelten müssen, erklärt werden solle. Ein seltsames Deckungsmittel gegen Anfragen dieser Art, sollten sie aufgeworfen werden, steht jenem Geiste, so sehr er der der Öffentlichkeit (wenigstens Publizistik) ist, immer in seiner, trotz Allem, ihm anhaftenden Obskurität zu Gebote; so daß vielmehr Derjenige, welcher in Fällen, wie dem meinigen, ihrer Mithilfe zu bedürfen glaubt, zu befragen wäre, was er sich für die Erreichung wirklicher Kunstzwecke von dorther nur erwarte, wo doch ersichtlicher Weise kein noch so großer Aufwand von Bemühung es ermögliche, der Nation das Unächte für etwas Ächtes, das Schwindsüchtige für etwas Lebenskräftiges aufzuheften? Im Gegentheile dürfte man wohl annehmen, daß eine angelegentliche Empfehlung von dieser Seite her eine bedeutende künstlerische Unternehmung, wie die meinige, eher verdächtigen würde, da es doch Jeder einmal erfahren mußte, wie unnütz er sein Geld ausgegeben hatte, wenn er auf die allerspannendste

Empfehlung, z. B. des berühmten Beiblattes der „Allgemeinen Zeitung" hin, sich ein soeben erschienenes Drama dieses oder jenes ihrer berühmten Dichter zu kaufen bestimmt worden war.

Demnach hätte man sich nur verzweiflungsvoll zu fragen, wie es überhaupt denn anzufangen sei, um das deutsche Publikum mit etwas bedeutendem Neuen, welches zuvörderst in keiner der gepflegten bezüglichen Kategorien unterzubringen ist, im entsprechenden Sinne bekannt zu machen. Die mir zunächst liegende Kategorie, in welche die Ausführung meiner großen Arbeit hätte passen müssen, war die der Oper; von der Erkenntniß der Grundverderblichkeit unseres Opernwesens für mein Vorhaben, wenn ich dieses in die Pflege jenes gegeben hätte, war ich ausgegangen, und der Widerwille vor der unmittelbaren Berührung mit ihm hatte mich schließlich hauptsächlich bestimmt, mit meinem Gedicht als Litteraturprodukt hervorzutreten, gleichsam wie um zu erfahren, ob meine Arbeit, von dieser Seite betrachtet, genügende Aufmerksamkeit erregen könnte, um in den Gebildeten der Nation die Neigung zu einem näheren Eingehen auf meinen damit verbundenen weiter reichenden Ausführungsplan zu erwecken. Der soeben von mir berührte Zustand unserer hierher bezüglichen Publizistik mußte mich in vollständiger Unkenntniß darüber lassen, ob ich in diesem Sinne etwas erreichte. Dagegen ward ich, wie dieß auch in der, seitdem immer tiefer von mir erkannten Natur der Sache liegt, stets wieder mehr auf die Kategorie der „Oper", als meinem Ausgangspunkte, dem eigentlichen Mutterschooße meiner konzeptiven Kraft, zurückgewiesen, und, wie es scheint, sollen mir von ihr auch einzig die gebärenden Kräfte für mein Kunstwerk sowohl, als für seine einstige theatralische Darstellung zugeführt werden. Die Litteratur-Dramatik möge sich dann überlegen, wie es ungefähr mit ihr steht. —

Ehe ich jetzt den Plan zur Aufführung meines Werkes, wie ich ihn der Herausgabe meiner Dichtung als Einleitung voranstellte, berühre, will ich nur noch berichten, in welches Verhältniß ich zu dieser Dichtung, unter der begonnenen und längere Zeit fortschreitenden

musikalischen Ausarbeitung derselben, sowie endlich während der anhaltenden Unterbrechung hierin, gerieth.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzirens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem „Rheingold" beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Musik des „Rheingold" der „Walküre" und eines großen Theiles des „Siegfried" vollständig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir verschlossen. Der Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen gerieth, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unfängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Werth der Aufführbar-

keit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen Denjenigen, welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Man brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte sein Angenehmes für Diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen sich angewiesen fühlten. Unsere berühmtesten Theatermusik-Rezensenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden.

Leider schien es, als ob auch Solche, welche früher meinem großen Plane Vorschub zu leisten sich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Ansicht sich zu vorsichtiger Zurückhaltung bestimmen zu lassen geneigt wären; und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoirängsten, so mußte ich selbst laut auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe!

Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich, gleichsam als Heilmittel, die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipirten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner, meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen, mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte.

Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem

aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristan's zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfried's zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht aber darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Misverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniß aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnoth, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewußten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfassenden, Nibelungenmythus.

Da, abgesehen von den Bestimmungen durch diesen Anreiz, außerdem es mir, wie erwähnt, auch darauf ankam, mein neues Werk alsbald lebendig mir vorzuführen, muß es unter dem Umstande, daß hierfür Deutschland mir eben noch verschlossen blieb, nicht unerklärlich fallen, daß ein sehr seltsamer Antrag, der mir von außen kam, und dessen Erwähnung eigentlich mehr in meine Biographie gehörte, auch

bei der Konzeption dieser neuen Arbeit mit einiger Lebhaftigkeit mich beeinflußte. Ein — wirklicher oder angeblicher — Agent des Kaisers von Brasilien eröffnete mir die Neigung seines Souverain's für mich und deutsche Kunst überhaupt, und wünschte mich zu bestimmen, eine Einladung nach Rio de Janeiro, sowie den Auftrag für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe ein neues Werk zu schreiben, anzunehmen. Es blieb meinerseits bei dem Erstaunen über das Wunderliche dieses Begegnisses, und nur der eine Erfolg davon wirkte in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italienischen Sängern zu befassen, erwuchs. Was Jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mittheilte, bis zum Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgend welchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudiren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter als man glaube, erreicht werden könnte. Man hörte mir zu, verleitete mich endlich aber selbst zum Mitlachen, wenn ich, nach dem Durchgehen der beendigten Partitur des „Tristan" mit meinen Freunden, daran erinnert wurde, daß ich gerade dieses Werk als Oper für die Italiener konzipirt zu haben glaubte*).

*) Die neuesten Erfahrungen werden nun wohl dieses Lachen in ein schweigendes Erstaunen verwandelt haben. Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen

Doch blieb mir auch hiervon ein dunkles Gefühl zurück, als ob für die Lebensbedingungen meiner Kunst noch ein anderes Element aufzusuchen sei, als dasjenige, an welches ich bisher allein gewiesen war, und welches diese Bedingungen nur so ungemein dürftig in sich schloß. Mein von diesem Gefühle zu nicht geringem Theile mit bestimmtes, und an die soeben berichteten Schicksale sich anknüpfendes Unternehmen, in Paris mich zu Gehör zu bringen, ward mir zwar zu allernächst durch das unabweisliche Bedürfniß, mit den organischen Mitteln meiner Kunst wieder in eine anregende Berührung zu treten, eingegeben; worauf ich zuerst sann, war, von einer auszuwählenden deutschen Truppe dort meine Werke (ich gestehe: namentlich für mich) zur Aufführung zu bringen. Doch nicht nur die bald erkannte Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes, sondern auch die ebenso erwogene Möglichkeit, mit einem bisher mir fernstehenden fremden Elemente für den Gewinn des mir nöthigen künstlerischen Ausdruckes mich zu befreunden, erhielt meine ferneren Entschlüsse in einem durch die Umstände sehr erklärlich veranlaßten Schwanken, welches sich durch die ziemlich bekannt gewordene, mir auf das Überraschendste zugeführte Unternehmung der Aufführung meines „Tannhäuser" in der französischen Oper entschied. —

Die Schicksale dieser Unternehmung, so höchst unerfreulich sie sich öffentlich ausnahmen, haben in mir doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen. War der äußere Gang jener Unternehmung durchaus fehlervoll und von Misverständnissen geleitet, so brachte mich die innere Bewegung derselben dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswerthesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausschweifenden Hoffnungen, welche man

---

Tristan denke, und mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimathlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

von dieser Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den französischen Kunstgeist setzte, nur dann eine Aussicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgend welcher Nöthigung von Seiten des giltigen französischen Kunstgeschmackes, in meinem eigensten Elemente mich erhalten würde. Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerthe Chimäre meines Hochmuthes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, daß es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband. Dieses Werk konnte nur auf einem Boden gebildet werden, auf welchem die moderne Form nicht zu so prägnanter Schärfe sich gestaltet hatte, wie sie dem französischen Kunstwesen andererseits zu allgemeiner Giltigkeit verholfen hat; dagegen diese selbe Form, welche dem deutschen Kunstwesen bloß als schlaffes Gewand in trägem, fast liederlichem Faltenwurfe übergehängt war, diesem nur als eine unziemliche Entstellung abgezogen werden durfte, um das unter seiner Hülle längst vorbereitete und endlich zu eigener, rein menschlicher Form gediehene Kunstwerk deutlich erkenntlich aufzuzeigen. So war es gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende Geheimniß schärfte, und so mit bestimmtester Tendenz nach Deutschland mich zurückzog.

Hier traf ich nun seit meiner Zurückkehr allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur einmal faßte ich den Muth, meinerseits wirklich das Begehren zu stellen, auf die Darstellung einer meiner Opern Einfluß ausüben zu dürfen. Wien war durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines

„Lohengrin“ gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von Seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Betheiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Es würde nicht in den Rahmen dieses vorliegenden Berichtes passen, wollte ich die (übrigens bereits anderswo seiner Zeit näher von mir angedeuteten) Umstände und Einflüsse besprechen, welche dort die bereits zu den hoffnungsvollsten Ergebnissen geleiteten Vorbereitungen zu einer ersten Aufführung von „Tristan und Isolde“ schließlich unnütz machten, und die Erscheinung meines Werkes verhinderten. Als charakteristisch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Misverständnisse und daraus entstandene Fehler in der, sonst vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung des „Lohengrin“ zu berichtigen. Als ich der Direktion mich endlich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalbestandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben, ward mir der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugetheilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner“ genügend berücksichtigt zu haben glaube, und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonders für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde.

Und hier, in Wien, war mir noch die humanste Behandlung zu Theil geworden: in Berlin weigerte sich der Intendant einfach mich zu empfangen, wenn ich mich bei ihm melden würde.

Dieses Benehmen konnte zum Theil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maaßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin“ zu Stande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf

Korrektheit, und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Aufführung, keineswegs aber auf irgend welchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieses Zeugniß. Nur das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser“ beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen in Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust“ erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren von diesem auch als für mich mit empfangen ansähe.

So war ich denn einmal wieder, mitten in der wohlgegliedertsten Ordnung der Dinge, auf das Chaos angewiesen, und in diesem Sinne entschloß ich mich zu der vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung vom „Ring des Nibelungen“, theils in der bereits oben erwähnten Absicht, derselben zunächst eine litterarische Beachtung zuzuwenden, theils aber auch, um dieser gewünschten Beachtung die einzig mir dienliche Richtung auf das Moment der wirklichen Aufführung meines Werkes zu geben; weßhalb ich eben hierüber mich genauer vernehmen ließ, und zwar in einem Vorworte, welches ich zur Ergänzung dieses gegenwärtigen Berichtes schließlich hier mittheile.

Vorwort

zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles

„Der Ring des Nibelungen“.

Meinen näheren Freunden, denen ich bereits vor längerer Zeit die Dichtung meines Bühnenfestspieles mittheilte, blieb zugleich nicht unbekannt, welche Vorstellung ich mir von der Möglichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung derselben machte. Da ich sie noch fest halte, und ein wirkliches Gelingen des Unternehmens, sobald es durch ausreichende materielle Unterstützung in das Werk zu setzen wäre, zu bezweifeln noch nicht gelernt habe, sei mein Plan, mit der Veröffentlichung des Gedichtes, nun auch weiteren Kreisen mitgetheilt. —

Es kam hierbei vor Allem mir darauf an, eine solche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidiren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüber zu treten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vortheile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechung

gezogen. — Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, aus den Personalen der deutschen Operntheater ausgewählte, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künstlerische Beschäftigung, das von mir verfaßte mehrtheilige Bühnenwerk sich einzuüben. — Das deutsche Publikum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im Ganzen annahm, sich einzufinden, indem diese Aufführungen, wie bereits unsere großen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publikum, sondern allen Freunden der Kunst, nah' und fern, geboten sein sollten. Eine vollständige Aufführung des vorliegenden dramatischen Gedichtes sollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das „Rheingold", und an drei folgenden Abenden die Hauptstücke „Walküre" „Siegfried" und „Götterdämmerung", zur Darstellung bringen.

Die Vortheile, welche sich aus einer solchen Veranstaltung erstlich für die Aufführung selbst ergeben würden, schienen mir folgende. — In künstlerisch praktischer Hinsicht dünkte mich zunächst eine wirklich gelingende Aufführung eben nur auf diesem Wege selbst möglich. Bei der vollkommenen Styllosigkeit der deutschen Oper, und der fast grotesken Inkorrektheit ihrer Leistungen, ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgabe geübte Kunstmittel korporativ anzutreffen, nicht zu fassen: der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Styl für die Darstellung geleitet, hie und da, selten — denn das Talent der Deutschen hierfür ist im Ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen. Was daher kein einzelnes Theater bieten kann, vermöchte, glücklichen Falles, nur eine Vereinigung zerstreuter Kräfte, welche für eine gewisse Zeit, auf einen bestimmten Punkt zusammengerufen würden. — Hier würde diesen Künstlern zunächst es von Nutzen sein, daß sie eine Zeitlang nur mit

Einer Aufgabe sich zu befassen hätten, deren Eigenthümlichkeit ihnen um so schneller und bestimmter aufgehen würde, als sie durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären. Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf Einen Styl und Eine Aufgabe, ist allein nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der Abends zuvor in einer schlecht übersetzten neueren italienischen Oper sang, Tags darauf den „Wotan" oder „Siegfried" sich einüben soll. Außerdem führte diese Methode aber auch zu dem praktischen Ergebnisse, daß auf das Einüben eine verhältnißmäßig weit kürzere Zeit, als dieß im Geleise einer gemeinen Repertoirthätigkeit möglich sein könnte, zu verwenden wäre: was wiederum dem Flusse des Studiums sehr zu Statten käme.

Würde somit auf diese Weise eine ernste charakteristische Wiedergabe der Rollen meines Drama's durch die ausgewählten besten Talente einzig ermöglicht, so würde, eben durch das Isolirte des Studium's und der Aufführung, zugleich auch die scenisch dekorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen sein. Betrachten wir, welch' vollendete Leistungen dieser Art den Pariser und Londoner Theatern gelingen, so erklären wir uns dieß zunächst, und fast einzig, aus dem günstigen Umstande, daß die Bühne den Malern und Maschinisten längere Zeit allein für das Stück, welches sie auszustatten haben, zu Gebote steht; daß sie somit Einrichtungen gewisser komplizirter Art treffen können, welche da unmöglich sind, wo täglich die Theaterstücke wechseln, von welchen jedes dann eben nur nothdürftig bis zur künstlerischen Unanständigkeit scenisch dargestellt werden kann. Die von mir gedachte scenische Einrichtung meines „Rheingold" ist z. B. für ein Theater von so wechselndem Repertoir, wie das deutsche, gar nicht zu begreifen, während sie, unter den von mir bezeichneten günstigen Umständen, dem Dekorationsmaler und Maschinisten gerade

die erwünschteste Gelegenheit bietet, ihre Kunst als eine wirkliche Kunst zu zeigen.

Zur Vollendung des Eindruckes einer solchermaaßen vorbereiteten Aufführung, würde ich dann noch besonders die Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine, bei amphitheatralischer Anlage des Zuschauerraumes mögliche, architektonische Täuschung zu bewerkstelligen wäre, von großem Werthe halten. Jedem wird die Wichtigkeit hiervon einleuchten, der mit der Absicht, den wirklichen Eindruck einer dramatischen Kunstleistung zu gewinnen, unseren Opernaufführungen beiwohnt, und durch den unerläßlichen Anblick der mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen technischer Evolutionen gemacht wird, die ihm durchaus verborgen bleiben sollten, fast ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Coulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen. Hat man nun je erfahren, welchen verklärten, reinen, von jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräusches befreiten Klang ein Orchester bietet, welches man durch eine akustische Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man sich nun, in welche vortheilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenüber steht, so hätten wir hieraus nur noch auf das leichtere Verständniß auch seiner Aussprache zu schließen, um zu der vortheilhaftesten Ansicht über den Erfolg der von mir gemeinten akustisch-architektonischen Anordnung zu gelangen Nur aber in dem von mir gedachten Falle eines eigens hierzu konstruirten provisorischen Theatergebäudes würde diese Vorrichtung zu ermöglichen sein.

Ebenso wichtig, wie für die Aufführung selbst, müßte, meinem Erachten nach, nun aber der Erfolg einer solchen Aufführung hinsichtlich ihres Eindruckes auf das Publikum sein. — Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Opernpublikums einer Stadt in den höchst

bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenre's eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, und Dasjenige, was ihm diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer unserer Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältniß zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es sich dießmal und hier zu erwarten habe, würde unser Publikum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Ort der Aufführung reisen und hier zusammenkommen, eben um den Eindruck unserer Aufführung zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für Jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächst sich von den Sorgen seiner Alltagsgeschäfte zu zerstreuen suchen soll. Statt daß er, wie sonst, nach mühsam am Comptoir, am Büreau, im Arbeitskabinet oder in sonst welcher Berufsthätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht, und deßhalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohlthätig dünken muß, wird er dießmal sich am Tage zerstreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständniß aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte. Da, wo er sonst mit ermüdetem Hirn, zerstreuungssüchtig angelangt, neue Anspannung, und somit schmerzliche Überspannung finden mußte, wo er deßhalb bald über Länge, bald über zu großen Ernst, und endlich völlige Unverständlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt, und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt,

von denen er zuvor keine Ahnung hatte. — Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Eß- oder Trink-Fest ist, so könnte außerdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinklust in Pausen verwendet werden, dießmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme — in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Ökonomie der Geistesthätigkeits-Entwickelung verwendet werden. —

Bezeichnete ich hiermit im Wesentlichen das Charakteristische des Unterschiedes der von mir gemeinten Festaufführung von den gewöhnlichen großstädtischen Opernaufführungen, und konnte ich flüchtig die überraschenden Vortheile der von mir geforderten Veranstaltungen für das auszeichnende Gelingen dieser Aufführung nachweisen, so gestatte ich mir aber noch diejenigen Wirkungen auf das Allgemeine, und auf die musikalisch-theatralische Kunst im Besonderen, anzudeuten, welche unausbleiblich aus solchen Aufführungen sich ergeben würden.

Wenn Faust das „im Anfang war das Wort" des Evangelisten schließlich als „im Anfang war die That" festgestellt wissen will, so scheint die giltige Lösung eines Kunstproblem's einzig nur auf diesem Wege der That zu ermitteln zu sein. Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen, wenn wir vergleichsweise von bereits erlebten Wirkungen anderer ausgezeichneter Leistungen weiter schließen. Es ist mir selbst oft die Versicherung gegeben worden, daß z. B. die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin" eine gänzliche Umkehr des Geschmackes und der Neigung in Einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor des Wiener Hofoperntheaters, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung dieser Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derselben sich nun ermuthigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenre's, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf

Erfolg wieder vorzuführen. — Wollen wir nun aber in der Schätzung jener beabsichtigten Wirkung (welche ich mir hier durchaus nur als der Vorzüglichkeit und Korrektheit der Aufführung zugeschrieben denke) uns für jetzt nicht in das Weite verlieren, so fassen wir dagegen nur dieses Eine in das Auge, welcher Art die Stimmung und das Urtheil, den früher gewohnten Leistungen gegenüber, nun bei den wieder zurückkehrenden Künstlern, sowie den sie begleitenden Zuhörern, sein werden. Bin ich im Ganzen auch nicht geneigt, mir zu große Erwartungen von der Andauer ungewöhnlich erregter Stimmungen zu machen, so dürfte doch aber wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, daß unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleis ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten, und dieß um so weniger, wenn sie ihre außergewöhnlichen Leistungen auch außergewöhnlich aufgenommen sahen, und wenn wir überhaupt die Annahme festhalten, daß wir uns eben bloß die wirklich strebsamen Talente, denen gerade nur die fördernde Übung und Richtung fehlte, auswählten. Aber wir müssen auch annehmen, daß unseren Festaufführungen die artistischen Vorstände, und viele Künstler selbst, der übrigen deutschen Theater, schon aus bloßer Neugierde, beiwohnten: Alle *sahen* und *hörten* nun einmal mit Augen und Ohren, was durch irgend welche Demonstration ihnen nie deutlich zu machen sein würde; sie empfingen unmittelbar den Eindruck einer scenischen Darstellung, in welcher Musik und poetische Handlung, in allen kleinsten Theilen, zu einem einheitlichen Ganzen geworden waren. Und eben hiervon erfuhren sie auch die Wirkung auf das Publikum, wie auf sich selbst. Unmöglich könnte diese Erfahrung für ihre weiteren eigenen Leistungen gänzlich ohne Einfluß bleiben. Wahrscheinlich würde man hier und dort, namentlich auf den reicher ausgestatteten Theatern, zu dem Versuche schreiten, anfänglich Theile, endlich das Ganze jener Aufführungen nun bei sich zu wiederholen: selbst die unvollkommenere Reproduktion würde jetzt, mit dem bei jenen großen Originalaufführungen erlangten Verständnisse, sich äußerst vortheilhaft vor den sonst üblichen Leistungen

der gleichen Theater auszeichnen. Schon hieraus könnten sich die Ansätze zu einem wirklich deutschen Styl für musikalisch-dramatische Aufführungen bilden, von denen gegenwärtig noch keine Spur vorhanden ist.

Diese glücklichen, anfänglich aber doch wohl nur noch schwächlichen, oft vielleicht verwirrten und unklaren Wirkungen zu kräftigen und vor allmählichem gänzlichem Verlöschen zu behüten, wäre dann das sicherste Mittel, Wiederholungen der großen Originalaufführungen selbst zu veranstalten. Sie müßten zunächst, je nach Umständen, ein-, zwei- oder auch dreijährig etwa wiederholt werden, und die ausschlaggebende Veranlassung hierzu würde sein, wenn ein neues Originalwerk ähnlichen Styles, oder überhaupt der Auszeichnung solcher Aufführung werth erscheinend, geschaffen worden wäre. — Hiermit hinge demnach eine Preisausschreibung für das beste musikalisch-dramatische Werk zusammen, und der Preis würde in nichts Anderem bestehen, als in der Bestimmung zu der auszeichnenden Aufführung an den Festtagen. Die Form des Werkes würde die jedesmalige Norm der Aufführung bestimmen: ein Werk, welches an einem Abende allein aufgeführt werden kann, würde, seiner geringeren Darstellungskosten wegen, etwa für jährlich wiederkehrende Feste genügen, während ausgedehntere, wie mein gegenwärtiges Bühnenfestspiel, für seltener wiederkehrende Perioden bestimmt blieben.

Die deutsche Nation rühmt sich so viel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, daß ihr nach dieser einen Seite hin, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat, nur eine formgebende Institution zu geben nöthig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Institution, wie ich sie für die Pflege der bezeichneten Musikaufführungen im Sinne habe, wäre aber an sich schon vollkommen dem deutschen Wesen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandtheile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als Hochgefühl seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare,

gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften desselben würde sie sich eben nur ernähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbstgefühle zu stählen.

Endlich aber hätten wir so die Aussicht, das Eigenthümlichste und Gelungenste des deutschen Geistes jährlich in einem — wenn möglich — neuen Werke besonderer, uns wesentlich angehörender Gattung, hervorgebracht zu sehen; und endlich träte so der Zeitpunkt ein, wo, wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfinge national zu sein, daß er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat. —

Ein so bedeutendes und erfolgreiches Ergebniß habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächst an die Beschaffung der Mittel zu einer ersten Aufführung des vorliegenden „Bühnenfestspieles" denke. Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Theil einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

Mir stellen sich zwei Wege dar.

Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Muth, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.

Sehr leicht fiele es dagegen einem deutschen Fürsten, der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinn der Deutschen so tief bloßstellenden und verderbenden, Operntheaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theaterbesucher

durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opernaufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung: denn Alles möge er glauben bisher durch seine der Oper zugewandte Munifizenz patronisirt zu haben, nur weder die Musik noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigende — Oper.

Nachdem ich ihm dagegen gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluß auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunstgenre's, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müßte, würde er von seinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwandte Summe bei Seite legen, und sie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, sie kombinirend, zu zwei- oder dreijährig sich wiederholenden Festaufführungen der bezeichneten Art bestimmen, und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwickelung des deutschen Kunstgenie's, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte. —

Wird dieser Fürst sich finden? —

„Im Anfang war die That.“

In Erwartung dieser That fühlt der Autor sich gedrungen, auf einen Anfang durch das „Wort“, und zwar recht eigentlich durch das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort zu denken, indem er sich entschließt, sein Gedicht, als solches, dem größeren Publikum zu übergeben. Gerathe ich hiermit

allerdings in Widerspruch mit meinem früheren Wunsche, nur das vollendete Ganze, wozu die Musik und die scenische Aufführung eben unerläßlich, vorzuführen, so bekenne ich gern, durch Geduld und Erwartung endlich ermüdet zu sein. Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Litteraturprodukt der bücherlesenden Öffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Litterat legt den „Operntext“ bei Seite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext komponirt werden solle. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die „That“.

Die steht leider nicht in meiner Macht!

Wien, 1862.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

